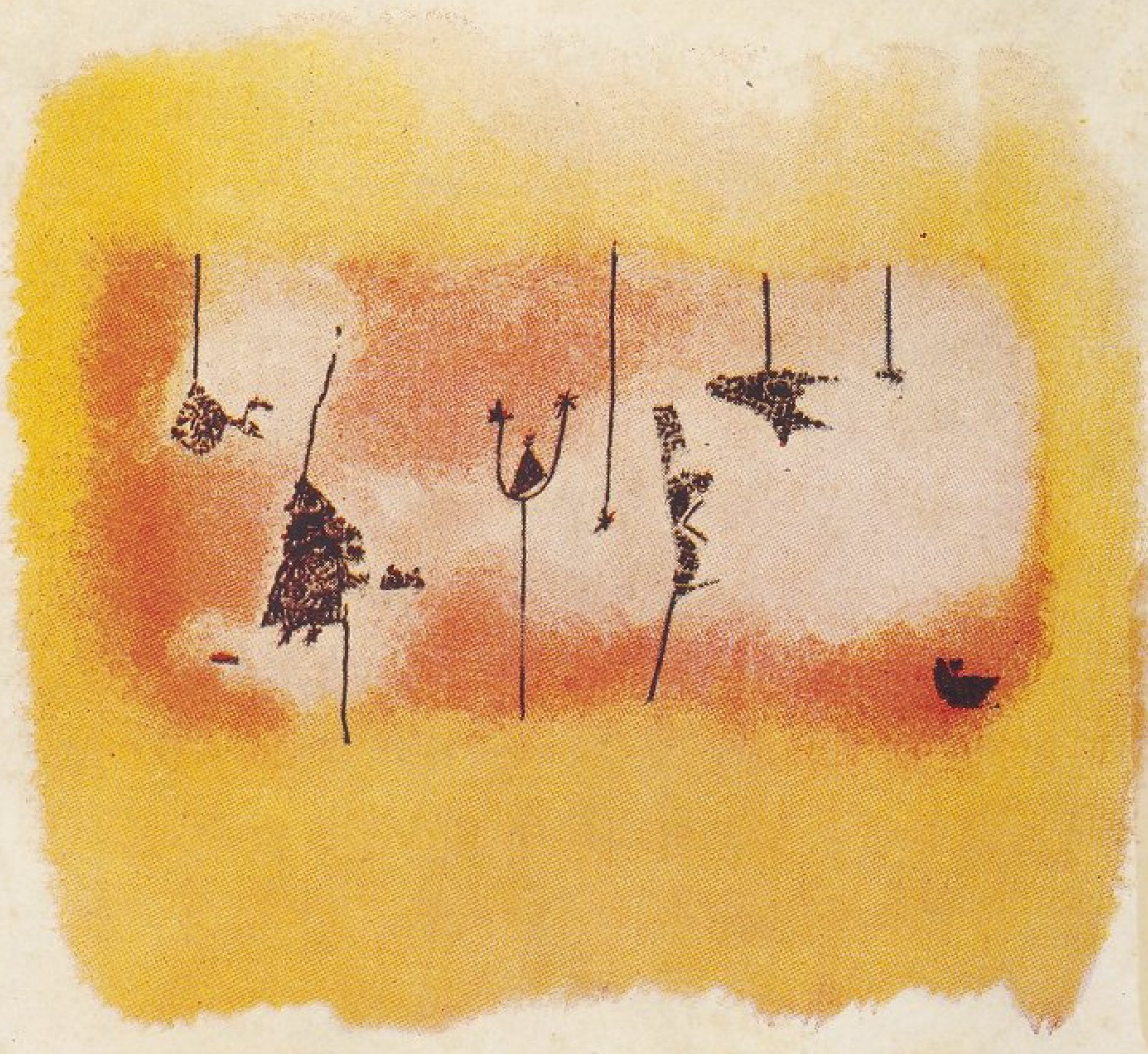
ت . س . اليوت

الشاعر الناقد

ف . ا . ماثيسن

ترجمة الدكتور احسان عباس



ت س . اليوت

نشر بالاشتراك مع
مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر
بيروت — نيويورك
١٩٦٥

ت.س. اليوت

الشاعر الناقد

مقال في طبيعة الشعر

مع فصل ملحق يتناول آخر ما انتجه اليوت ، بقلم س.ل.بارير

ف.أ. ماثيسن

ترجمة الدكتور احسان عباس

المكتبة العصرية - صيدا - بيروت

المسهمون في هذا الكتاب

ف . ا . ماثيسن

(المؤلف) ناقد امريكي معروف ، اشتهر بحسن التعبير ، وبمقدرته الفائقة على إيجاد الصلة بين الأدب والمجتمع .

ولد في باسادينا ، كاليفورنيا سنة ١٩٠٢ وتلقى علومه في جامعات ييل واكسفورد وهارفارد حيث حصل على شهادة الدكتوراه .

بدأ حياته في حقل التعليم مدرساً بجامعة ييل ، وقضى معظم ايامه حتى وفاته عام ١٩٥٠ استاذاً للتاريخ والأدب في جامعة هارفارد . كما تنقل أستاذاً زائراً بين عدد من الجامعات . وللمؤلف العديد من الكتب النقدية .

الدكتور احسان عباس

(المترجم) استاذ الأدب العربي بالجامعة الامريكية في بيروت

ما الذي يمتع العقل في الكتب ؟ أسلوبها ولا شيء غـــيره ؛ وقد يقول بعضهم : ما فيها من فكر ، وهل الفكر الا الاسلوب ايضاً ؟

شارلس موراس

انما نبدأ ممارسة الحياة حين نتصورها في صورة مأساة .

وليم بطلر ييتس

مقدمة

ظهر هذا الكتاب أول مرة عام ١٩٣٥ محتوياً على الفصول الستة الأولى ، وكانت غاية المؤلف منه ذات شقين : أن يصوّر طريقة اليوت في الفن ويقدّر قيمة ما حققه ، وأن يبرز – من خلال ذلك – بعض العناصر الجوهرية في طبيعة الشعر ، تلك العناصر التي كادت تطمسها انتحاءات النقاد وهم يتخذون من الأثر الأدبي وثيقة اجتماعية . فقد رأى ماثيسن أن الخطأ الشائع في النقد المعاصر هو اغفال الشكل والتعلق بالمضمون : فالناقد الرومنطيقي يبحث في الأثر الأدبي عن صاحبه ، والناقد الاجتماعي والآخر ذو النزعة الانسانية يغفلان دراسة القصيدة المفردة لانهماكهما باستبانة الأسس الايديولوجية التي انبثقت منها القصائد ، وفي مثل هذه الدراسات قيمة لا تنكر ولكنها لا تعدّ نقداً للشعر . نعم إن الشكل والمضمون ملتحمان معاً ، لا ينفصم احدهما من الآخر ، ولكن القارىء لا يستطيع أن يتذوق قصيدة من القصائد إلا حين يتمرس بدقائق الشكل فيها ، إلا إذا أذن للحركة والايقاع في كلماتها أن يلعبا لعبتهما السحرية في نفسه . وأخطر طريقة في تناول القصيدة عزل أفكارها من قرائنها والاكتفاء بالوقوف عند ما تقرّره ؛ ولذا توصّل المؤلف إلى دراسة شعر اليوت عن طريق الاهتمام الدقيق بعناصره الصناعية التفننية ، مؤمناً إيمان

مالارميه : « ان الشعر لا يصاغ بأفكار وإنما يصاغ بكلمات » مؤكداً أن القصيدة قصيدة بما هي لا بما تقول . وهذا لا يعني نزعاً للشاعر أو لقصيدته من ملابسات المجتمع ، ولا يعني أن الأثر الأدبي لا يصور العصر ولا يضوىء جوانبه ، كما أنه لا يوحي بأن الشاعر لا بد أن يكون بالضرورة فقيراً في الأفكار أو بأن ما يكتبه غير ذي قيمة في تحديد علاقته بالحياة وبالتيار الفكري في عصره . وإنما يعني أن تلك القيمة نفسها تنبهم على نقد يسعى ليتحول بالشاعر إلى فيلسوف أو نـظّار في السياسة ويتخذ من آثاره وثيقة اجتماعية ويغفل فيه صفة الفنان .

ومن ثم جاءت الفصول الستة : كتبها المؤلف أول ما كتبها مقالة متصلة ليكفل لها وحدة دقيقة وليجعل منها كياناً كاملاً مترابط الحلقات ، ثم جزأها في فصول وشفع كلّ فصل بتعليقات وتوضيحات قيمة ، إمعاناً في التحليل والدراسة ، ولكن هذه التعليقات — على ما فيها من فوائد جمة — لم تخلّ بالوحدة القائمة في تلك المقالة ، فمن قرأها تباعاً وجدها مكتملة مستغنية بوحدتها واكتمالها .

وقد استعان المؤلف بآراء اليوت النقدية في دراسة شعره وربط بين هذين الجانبين في نتاجه ربطاً محكماً يثبت التلاقي والتضافر والتعاون بينهما ، وكان بذلك يدحض رأي ذلك الفريق من النقاد الذى يمثله قول ارنست بويد : « ليس بين نظريته الجمالية وتطبيقه العملي أدنى علاقة » وقول رانسوم :

« وتصادم الشاعر والناقد ، فكان اليوت الناقد هو المستر « جيكل » واليوت الشاعر هو « هايد » ، وكان عجيباً أن نتصور في حكمة الأول وجود الكلمة التي تسوّغ ظهور الثاني ، وقد درست هذين كليهما بامعان رجاء التوفيق بينهما ، غير أني أظن أن هذا التوفيق لن يتحقق وأن الكلمة التي بحثنا عنها في الحكمة الشاملة غير موجودة : لقد سار تيار النقد بقوة في وجه تيار الشعر » . وتلك مشكلة اختلفت حولها الآراء، إلا أن ماثيسن تناولها بالتبسيط الشديد ، وبعد ظهور «الرباعيات» انحاز إلى صفه عدد كبير من النقاد .

ومنذ البداية نصب ماثيسن نفسه ليفسر قضية أخرى هامة في دراسة اليوت : وهي اذا كان اليوت يؤمن بالموروث ، فأي موروث هو ذلك الذي وصل نفسه به ، وما مدى استقلاله بعدئذ في خصائص فارقة ، ولذلك درس صلته بماثيو آرنولد دراسة مسهبة ثم وقف عند الشعراء الذين تركوا أعمق الأثر في شعره وهم الشعراء المتافيزيقيون أبناء القرن السابع عشر ، وخاصة دن ، ورمزيو القرن التاسع عشر الفرنسيون ودانتي ، وفي أثناء ذلك كله كان المؤلف شديد الحرص على أن يصل اليوت بالموروث الأمريكي ، ردّاً أيضاً على جماعة النقاد الذين ذهبوا إلى ان اليوت قد جذّ صلاته بوطنه الأول، وقد بذل المؤلف جهداً كبيراً وهو يسوق هذه الفكرة متحيلاً على تأييدها بلباقة ، مستخدماً الحجج الآتية في اثبات رأيه :

(أ) أن هناك جوّاً فكرياً شعورياً في نيو انجلند في القرن التاسع عشر أنجب أمثال إمرسن واميلي ديكنسون ، وهو مرتبط بنماذج الفكر والشعور في القرن السابع عشر ، فلا غرابة في أن يكون اليوت ابن هذا الجو نفسه في نشأته وأن يميل من ثمّ إلى دن وغيره من أدباء ذلك القرن .

(ب) ان ادب اليوت حتى بعد تحوّله الى الكنيسة الكاثوليكية ، ظلّ محتفظاً بسمات من نزعة بيورتانية تميزت بها البيئة الأمريكية التي نشأ فيها ، وان كثيراً من هذه السمات متوفر لدى دانتي فلا عجب إذا احس اليوت في نفسه بهوىً يميل به الى دانتي بقوة فائقة .

(ج) ان الرمزية في فرنسا نفسها ذات صلة وثيقة بفنان امريكي في اصولها وذلك هو إدجار الان بو ، فاذا تأثر بها اليوت واستساغها فذلك يشبه أن نقول : « ان الدولاب قد أتمّ دورة كاملة » .

(د) ان هناك أديباً نشأ في نيو انجلند وترعرع في احضان الموروث الأمريكي وكان ذا أثر بعيد في اليوت ، وذلك هو هنري جيمس .

لكلّ هذه الأسباب - في رأي المؤلف - لا يمكن ان نقول بأن اليوت قد انفصل عن الموروث الأمريكي بل ان

كثيراً من ذكريات عهوده الأولى في بوسطن قد دخل في شعره ، وأصبح جزءاً هاماً من تجربته . والى جانب هذه المؤثرات من الموروث ، امريكياً كان أو أوروبياً ، هناك مؤثرات تلقاها اليوت من معاصريه أمثال بوند وهيوم وجويس .

ولم يكن هذا التأثر قاصراً على الأفكار والنظرات بل تغلغل في صميم البناء في قصيدة اليوت ، وذلك أن هذا الشاعر قد جعل قراءاته جزءاً هاماً من تجربته . وبينا هو يتحدث عن الحياة المعاصرة في قصيدته تجده يضمن قصيدته مقتبسات من شعراء وأدباء ماضين او معاصرين ، إمعاناً منه في رسم المفارقة بين الحاضر والماضي ، وإحكاماً لربط نتاجه الشعري بالموروث الذي آثره . ولهذا ذهب المؤلف في الفصل الثالث والرابع والخامس فتحدث عن هذا المبنى الشعري الذي يصوّر شيئين معاً : مدى الاتباعية في شعر اليوت ومدى التجديد ، فشرح كيف يمثل شعر اليوت نظريته النقدية الكبيرة التي سمّاها « المعادل الموضوعي » وكيف أن تحقيق هذا المطلب العسير قد منح شعره أكبر صفة تميزه أعني السمة الدرامية ، ووضّح ما في شعره من قوة ايقاعية فذّة وما يتخلله من رموز وما تمتاز به القصيدة لديه من تكامل ، وكان في كل خطوة على وعي بمدى التوافق بين نقد اليوت وشعره ، وبتطوّره الذي أدّى به إلى ايثار نوع من الشعر الديني ، وبأثر العوامل الثقافية المعاصرة والقديمة في نفسه ، وبمحدودية النظرة أحياناً وضيق المجال الذي يتردد فيه الشاعر ، عارضاً

كل هذه الطاقات المختلفة متضافرة في سياق هذا المقال ، حتى اذا خلص إلى الفصل السادس صوّر معنى « احساس اليوت بعصره » وإلى أي درجـــة يمثل شعره روح العصر في محتواه وشكله .

وفي عام ١٩٤٧ ظهرت الطبعة الثانية من هذا الكتاب ، أي بعد اثنتي عشرة سنة من ظهور الطبعة الأولى ، وفي خلال تلك الأعوام ظهرت دراسات كثيرة عن اليوت ، وتغـــيرت نظرة ماثيسن إلى هذا الشاعر بعض التغير ، وزاد إيمانه بسعة الخلف بينهما في النظرة إلى الحياة من خـــلال الدين والسياسة وما تفرضه هذه النظرة من قيم ، غير انه لم يغيّر شيئاً في كتابه لأنه لم يكتب فيه عن وجهـــة اليوت في السياسة والدين إلا بمقدار ما يلقي ذلك من أضواء كاشفة على شعره . وإنما اكتفى باضافة فصلين هما السابع والثامن ، درس في أولهما مسرحيات اليوت ودرس في الثـــاني « الرباعيات » ، وكانت اكبر ميزة أعجبته في مـــا جدَّ من شعره هي العمق التأملي وبخاصة في « الرباعيات » الأربع . وقد استطاع في حديثه عن المسرحيات أن يلمس اخفاق اليوت في ايجاد ما سمَّاه « المعادل الموضوعي » ، واذا استثنينا مسرحية « حادثة قتل في الكاتدرائية » وجدنا أن اليوت لم يستطع أن يوجد « شعراً » ملائماً للمسرح ؛ كان في قصائده يستطيع أن يخلق موقفاً دراميا من خلال التركيز

الشديد والايحاء ، فلما عالج المسرحية لم يعد هذا الايحاء قادراً على نقل الحركة المتطورة من خلال الأحداث والأشخاص . ومن قرأ هذين الفصلين وجد المؤلف قد بارح الخطة التي سار عليها في مقالته الأولى وهي ذلك العرض المتدفق لكبريات الأمور المجتمعة من عـــدة خيوط تسحب معاً ، وذهب يقرأ الدقائق والتفصيلات ويعلق عليها ، ومع أنه في الفصل الذي درس فيه « الرباعيات » حاول أن يتتبع تطوّرها في المبنى وان يقف عند الأفكار المحورية التي تتخللها جميعاً مثل فكرة « الزمن » ، فان دراسته تكاد تكون أعلق بالجزئيات ، وأحفل بالدفاع عن شعر اليوت في وجهته الدينية وبالرد على من اتهم المحتوى لديه بالتفاهة منذ تحول الى المذهـــب الكاثوليكي .

ولم يكتب لماثيسن أن يشرف على طبعة ثالثة من كتابه فقد انتحر عام ١٩٥٠ وكان انتحاره صدمة لأصدقائه وتلاميذه الكثيرين ، اذ أحسوا في هذه الحادثة بمعنى الانهزام ، لأن الرجل كان جمّ النشاط بالغ الحيوية شديد الدأب في شئون التدريس والبحث والصحافة والحيـــاة السياسية ، وان المرء ليقدّر في كتابه هـــذا الذي بين أيدينا حبّه للانصاف والموضوعية والتحرّي الصادق على ما بينه وبين اليوت من تباين شديد في النظرة الى الحياة ، بل لعلّ هذا الاحساس بالتباين هو الذي جعله أحياناً يجنح الى الموقف الدفاعي ، لكي يؤكد

أن الحكم على الفن شيء وأن المعتقد الديني والسياسي شيءآخر .

لذلك فان الطبعة الثالثة من هذا الكتاب (١٩٥٨) كانت باشراف الاستاذ باربر ، وقد أضاف الى الأصل فصلاً جديداً درس فيه ما جدّ من بعد لدى اليوت في اتجاهيه : النقد والشعر ، فأفرد فقرة من فصله هذا لدراسة النقد لديه ، أدبياً كان أو اجتماعياً ، وفقرة ثانية لدراسة « الكاتب المؤتمن » ، وفقرة ثالثة لدراسة « حفلة الكوكتيل ». واذا كان ماثيسن في الفصول الستة قد وضع القواعد الكبرى ثم لم يستطع أن يتناول المسرحيات والرباعيات إلا بالقراءة الدقيقة لجزئياتها فما أحرى أن يكون هذا حال باربر وهو يعالج ما جدّ من آثار اليوت .

بقيت كلمة لا بد منها في هذا المقام : لقد كان شعر اليوت ذا أثر ملموس في الشعر العربي الحديث ، سواء أجاء التأثير مباشراً أم غير مباشر ، فترجمة كتاب في نقد شعره ، كتبه ناقد بصير ، مما يفيدنا كثيراً في تصور خصائص ذلك الشعر الذي سحر به كثير من الشعراء الشبان ، وفي تصوّر نواحي القصور فيه ، وفي مدى ملاءمته لبيئتنا وحياتنا ونظراتنا وموقفنا من الحضارة والفن الشعري في العالم العربي . وليست ترجمة كتاب ما دليلاً على أن المترجم يقف من الآراء المعروضة

فيه موقف المؤيد ، ولا أنـه داعية الى وجهة شعرية خاصة تتمثل في الشاعر موضع الدرس . لا هذا ولا ذاك . واذا كان من حقي أن أبدي شيئاً من رأيي في هذا المقام فاني أومن أن الأسس الصالحة لنا في مجال التأثر باليوت قد أغفلت: وبيان ذلك أن اليوت النـاقد المؤمن بقيمة الموروث ، الذاهب في شعره وجهة « دراميـة » ، المتحدث عن النزاهة النادرة في « احساس الشاعر بعصره » لم يؤثر في الشعر العربي المستحدث الذي يحاول أصحابه أن يجذوا صلتهم بالموروث، وهم غارقون في رومنطيقية ذاتية ممرورة ، مباينون لدقة الاحساس بالواقع من حولهم ، مأخوذون بفكرة الوطـأة الثقيلة التي تسحق الفرد في المدينة المعاصرة بينما الواقع مـن حولهم اكثره ريفي يتطلب تطويراً وتثقيفاً وعلماً وخـبزاً ودواء ، متألمون من انهيار الحضارة المعاصرة وأمتهم تستشرف البناء وتحاول النهوض وتريد أن تقيم لنفسها أسساً حضارية .

ثمة جوانب في فكر اليوت وشعره لا ضير من التأثر بها : منها عمق الثقافة ، ومعرفة الشاعر موقعه من موروث أمته ، والثورة على الانطلاق السادر الذي يمثـل الفوضى في النظام الشعري ، وبعض الآراء النقدية الصادقة ، والاخلاص المتفاني للفنّ ، وبعض المحاولات التجديدية في المبنى ، وصهر التجارب الفردية وإكسابهـا اللون الدراميّ ، ولكن اليوت الى جانب ذلك يجعـل شعره متبلوراً حول فكرة « الفرد » المنقذ ،

ويتخبط في قيود العقيدة الصارمة لا في رحاب الدين ، والدولة المثالية لديه « دولة كنسية تشرف علـــى التعليم فيها منظمات رهبانية » وطابعهـــا اقطاعي ، وهو يؤمن بالارستقراطية و « دم الملوك » و « الصفوة المختارة » ويؤيـــد الاستعمار وعصبية العرق ويصرح قائلاً : انه كلاسيكي في الأدب كاثوليكي انجليكاني في المذهب ملكي في السياسة ؛ وقد يكون من القحة أن نتصدى لهذه الامور الخاصة به لولا أنه من المستحيل فصل شعره عن معتقداته وآرائه . ثم إن كثيراً من التفننات التي أدخلها في شعره قد يكون مستطرفاً في بيئته غير مستطرف لدينا : فقد عرف أدبنا من قديم بعض التحيلات الصناعية الى أن بلغ الاحتفال بها درجة الاملال ، وعرف الصورة الذهنية الحادّة لدى ابن الرومي وأبي تمام والمعري ، فاذا كنا اليوم نريد أن نستعيد الاستجابة لهذه الصورة فما أحرانا أن نعود الى النظر فيما لدينا منها ، كما فعل اليوت وهو يحتذي دن ، وقد عرف الشعر العربي فكرة الاقتباس وصهر التجربة الثقافية في نطاق القصيدة وان لم تستعمل فيه كما استعملها اليوت ، ولدينا في شعر المتنبي ذلك المثل على التركيز الدقيق في الفكرة واللفظة معاً ؛ وليس معنى هذا أنني أذهب مع المحافظة مذهب من ينكر التجديد ، ما الى هذا قصدت ، ولكنني أعتقد مخلصاً بأن من التزييف لواقعنا الحضاري أن ننتحل الأزمات الحضارية لـــدى الآخرين ، وأن ننسى الطاقات الكبيرة في موروثنا الشعري ، وان يكتفي الشاعر العربي المعاصر في

نظرته الى تاريخ الشعر العربي بنماذج فقدت الحياة مما درسه في المدارس المتخصصة بقتل التذوق وقتل الشعر معاً ؛ أمـــا التجديد فهو التفرد المميز في الطاقة الشعرية ، والقدرة اللافتة في التعبير عن هذا التفرد ، ولكـــنه ليس تقليداً او احتذاء لاليوت أو للمتنبي او لغيرهما . وإني لأرجو أن يؤخذ هذا الكلام على وجهه الذي قصد بـــه وهو في حقيقته دعوة الى التجديد على أصول صحيحة .

احسان عباس

بيروت في ٥ نيسان (ابريل) ١٩٦٥

كلمة شكر

كتب المؤلف هذه الكلمة في صدر الطبعة الأولى (١٩٣٥) فقال :

أود أن أشكر الرجل الذي تحدثت عنه في هذه المقالة لأنه أذن لي متفضلاً بالاقتباس من محاضرات له لم تنشر ، وللفائدة الكبيرة التي جنيتها من أحاديثنا الشفوية أثناء العام الذي قضاه في هارفارد ؛ كذلك أقدم شكري لصديقيّ الشاعرين فلبس بتنام وماكسويل ايفارتس فوستر فهما أول من عرفني الى شعر اليوت ، حين جعلاني أصغي لهما وهما يقرآنه جهرة ، وبذلك تمكنت منذ البداية من أن أحس بما فيه من حركة وموسيقى غنائية ، بدلاً من أن يدعاني أفقد الشعر في خلال جهد مضنٍ أحاول به العثور على النمط المنطقي في مبناه غير المألوف . وأنا ممتنٌ لصديقي وزميلي تيودور اسبنسر فقد تناقشنا معاً في هذه الأمور منذ أن التقينا قبل تسع سنوات ، ولعله واجد غير تعليق من تعليقاته التي أبداها مدرجاً في سياق هذه المقالة دون أن أعلن عن مصدره وإني لأرجو ألا أكون قد أسأت الى تلك التعليقات بتشويهها .

كذلك أحس بجميل داود برال لأنه أجال بصره النفاذ في الفصلين الأخيرين ؛ وقد أفادت صفحات كثيرة من ذلك

الهجوم العنيف الذي شنَّه علي رسل دافنبورت ، فهو يقف موقف المخالف لكثير مما قلته في هذه المقالة وفي غيرها، ولما قد أقوله في المستقبل . واني لأحسّ بما لنتاج رتشاردز وادمند ولسن – بين النقاد المعاصرين – من فضل عليّ، لا بما أبدياه من ملاحظات حول اليوت وحسب ، بل لقوة الحافز واثارة التحدي فيما كتباه خلال السنوات العديدة الماضية .

وأود أيضاً أن أشكر هاركرت وبريس وشركاءهما لأنهم أذنوا لي بالاقتباس الكثير من آثار اليوت .

لمحة عن حياة اليوت

في السادس والعشرين من ايلول (سبتمبر) عام ١٨٨٨ ولد توماس.ستيرنز اليوت بمدينة سنتلويس من ولاية ميسوري، فكان سابع مولود لأبويه هنري وير اليوت وشارلوت شونسي ستيرنز ، وكان آخر من أنجباه . أما العائلة « اليوت » فأصلها من ديفونشاير ، ويعود فرعها الأمريكي في نسبه الى أندرو اليوت (١٦٢٧ - ١٧٠٤) الذي هاجر في كهولته من إيست كوكر بسمرست ، وقيّد عضواً في الكنيسة الأولى في بفرلي بمساشوست عام ١٦٧٠ ، ويبدو أنه كان يتعيش بتجارة الجلود ، وكثيراً ما انتخب مختاراً لبلدية المدينة او قيماً على سجلاتها. وكان أحد المحلفين الذين أدانوا سواحر سالم يوم كان جدّ هوثورن أحد القضاة الذين أيدوا تلك الادانة،غير أنه من بعد أعلن على الملأ رجوعه عن حكمه وأنحى على نفسه باللائمة لما تورط فيه من خداع .وكان أجداد الشاعر الأدنون على مدى عدة أجيال تجاراً بمدينة بوسطن في الأكثر إلا القسّ أندرو اليوت ، الدكتور في اللاهوت (١٧١٨ - ١٨٧٨) فإنه كان راعي الكنيسة الشمالية ، وكان مجمعياً متشدداً يؤمن باستقلال كل كنيسة في ادارة شئونها ، ويعادي الاتجاه الأسقفي أي جعل السلطة الكنسية العليا في يد هيئة من الأساقفة ، ولما اختير رئيساً لهارفارد اعتذر عن قبول المنصب وأبى أن يترك

أتباعه . أما جد الشاعر الأقرب ، القس ولـــيم جرينليف اليوت ، الدكتور في اللاهوت أيضاً (١٨١١ - ١٨٨٧) وثاني أبناء عمومة تشارلس وليم اليوت ، فإنه انتقل الى سنت لويس فور تخرجه في مدرسة اللاهوت بهارفارد عام ١٨٣٤ وأسس أول كنيسة موحدية (تنكر الثالوث وتؤمن بوحدانية الله) في تلك المدينة وقد قضى في عمله هـــذا سنوات طويلة كان أثناءها كثير النشاط في تأدية الخدمات العامة ، وكان خصماً للرق عنيداً راجحاً في آن معاً ، ذا يدٍ في الحفاظ على استبقاء ولاية ميسوري ضمن الاتحاد . كذلك فإنه وضع أسس جامعة وشنطن وساعد في بنائها ، (ولولا رفضه لسميت حينئـــذ جامعة اليوت) ، وأصبح رئيساً لها عـــام ١٨٧٢ ؛ ووضع مؤلفات كثيرة ، معظمها ذو مسحة أخلاقية ودعوة أخويــة ومنها موعظة عنوانها : « حين نتخذ الألم منهاجاً » ، وقــد رزق أبناء أربعة ، ارتسم اثنان منهما في الخدمـــة الكنسية وأصبح الأصغر محامياً . أما ثاني أبنائه هنري وير اليـــوت (١٨٤١—١٩١٩)الذي سمّي باسم واحد من أبرز الشخصيات بين دعاة المذهب الموحدي بولاية نيو انجلند فانـــه تخرج في جامعة وشنطن عام ١٨٦٣ وأصبح ذا صلة بشركة الآجرّ بمدينة سنت لويس ثم غدا من بعد رئيساً لها ؛ وفي عام ١٨٦٨ تزوج شارلوت شونسي ستيرنز (١٨٤٣ - ١٩٣٠) وهي ابنة رجل كان يعمل تاجراً بالعمولة أو تاجراً لحسابه الخاص بمدينـــة بوسطن ، وينتمي ذلك الأب إلى اسحاق ستيرنز الذي كان هو

وجون ونثروب عام ١٦٣٠ من أوائل المستوطنين في دسكرة باي . وكانت شارلوت أم الشاعر ذات نزعة فكرية حاذقة ، نشرت كتاباً يحتوي سيرة مطولة لحميها وقصيدة مسرحيـــة الطابـع عن حياة سافونارولا .

تلقى ت . س . اليوت الدراسة الـــتي تعده للكلية في أكاديمية سمث بسنت لويس (وهي قسم بجامعة وشنطن) مثلما فعل أخوه الأوحد قبل ثماني سنوات ، وقضى سنة ختامية في ملتون ؛ ثم دخل هارفارد في خريف ١٩٠٦ فأصبح بذلك زميلاً لجون ريد وبرونسن كتنج ، وستيوارت تشيز وولتر لبان وكان محرراً للصحيفة الأدبية التي يصدرها الطلبة بعنوان « هارفارد ادفوكيت » The Harvard Advocate حيث نشر بضع قصائد واختير ممثلاً لصفه في القاء القصائد . وانتسب الى نواد أدبية واجتماعية عديدة . وكان ايرفنج بابت وجورج سانتيانا بين أعضاء كلية هارفارد أوضحهم أثراً فيه . وأتمّ اليوت دروسه بالكلية في ثلاث سنوات ، مضى بعدهـــا الى دراسة الفلسفة بمدرسة الدراسات العليا في هارفارد ، وقضى عام ١٩١٠ – ١٩١١ بباريس يقرأ الأدب الفرنسي والفلسفة في السوربون ثم عاد إلى أميركا في الخريف من عام ١٩١١ وأمضى السنوات الثلاث التاليات في هارفارد أيضاً ومدّ من نطـــاق دراساته التي كانت مقصورة على المتافيزيقا والمنطق وعـــلم النفس ، بحيث شملت فقه اللغة الهندية والسنسكريتية ، وعين

عام ١٩١٣ — ١٩١٤ مساعداً في الفلسفة بهارفارد ، ومنح عند نهاية العام « منحة ترحال » فكان في المانيا خلال الصيف قبل نشوب الحرب ، وفي الشتاء التالي كان في كلية مرتون باكسفورد يدرس الفلسفة الاغريقية . وحوالي هذا الوقت بدأ يكتب مراجعات ينشرها في « مجلة الأخلاق العالمية » The International Journal of Ethics كما انه نشر مقالين متخصصين عام ١٩١٦ بمجلة The Monist درس في احدهما ليبنتز ودرس في الثاني ليبنتز و ف .هـ. برادلي . وأول ما ظهر من قصائده الناضجة مطبوعاً : « أغنية الحب التي أنشدها ج . ألفرد بروفرك » نشرت بمجلة « شعر » Poetry التي كانت هاريت منرو قد أسستها حديثاً يومئذ(عدد نيسان — ايلول ١٩١٥) ثم قصيدتان وهما : « مقدمات » و «منظومة في ليلة ذات ريح » وقد نشرتا (في حزيران ١٩١٥) بمجلة بلاست لوندام لويس ثم نشرت « بروفرك » في « مختارات حرة » Catholic Anthology من جمع ازرا بوند (١٩١٥) — وانما سميت « حرة » لأنها ضمت شعراً لشعراء مختلفي الطرائق والاتجاهات وجمعت بين أمثال ييتس وشعراء الصورة في نطاق - ومع « بروفرك » نشرت أيضاً « صورة سيدة » و « وثيقة أمسية ببوسطن » و « هلاس » و « العمة هيلين».

وكان قد تزوج في ربيع عام ١٩١٥ ، وخلال السنة التالية كان - حسبما دونه — « يعلم الفرنسية واللاتينية والرياضيات

الأولية والرسم والسباحة والجغرافيا والتاريخ ولعبة البيسبول » بكلية هايجيت على مقربة من لندن وبعد وقت قصير اتجه للعمل في بنك وأخذ يمارس « شئون الصكوك والكمبيالات والتحويلات» ببنك لويدز – المحدود الضمان . وفي عام ١٩١٨ قيد نفسه للدخول في البحرية الاميركية لكنه لم يقبل في الخدمة لسوء صحته . فأصبح محرراً مساعداً لمجلة « The Egoist » من ١٩١٧ – ١٩١٩ ومسهماً مكثراً لصحيفة The Athenaeum خلال ١٩١٩ – ١٩٢١ تلك الفترة القصيرة التي كان فيها ج. مدلتن مري رئيس تحرير لها. وتفاوتت اسهاماته في صحف أخرى عديدة تدريجياً فكان ينشر في المجلة الاقتصادية لبنك لويدز وفي « Vanity Fair » على السواء . وفي عام ١٩٢٣ أصبح رئيس تحرير لمجلة فصلية تسمى « المعيار» The Criterion وظل في ذلك المنصب حتى قبيل الحرب الثانية ، وهو اليوم مدير دار «فابر وفابر» للنشر . وكان اهتمامه المتزايد بالكنيسة والدولة الانجليزيتين سبباً في ايثاره الجنسية الانجليزية عام ١٩٢٧ . وقضى ثمانية عشر عاماً بعيداً عن أميركا ، وعاد اليها أول مرة في أيلول (سبتمبر) سنة ١٩٣٢ حين قبل منصب أستاذ الشعر لكرسي شارلس اليوت نورتن بهارفارد (١٩٣٢ – ١٩٣٣) ومنذ ذلك الحين قضى أكثر حياته بلندن وان كان قد قام بعدد من السفرات إلى وطنه الاول ، وعمل فترة من الزمن بمعهد الدراسات العليا في برنستن ودرّس بجامعة تشيكاغو . ونال عام ١٩٤٧ وسام الاستحقاق وجائزة نوبل

للأدب ، كما أحرز عام ١٩٥٥ جائزة جوته الهنساوية . وفي عام ١٩٤٧ توفيت زوجته الاولى التي كانت تعاني المرض منذ أوائل العقد الرابع من القرن فتزوج فاليري فلتشر ، سكرتيرته ، في كانون الثاني (يناير) ١٩٥٧ .

واليك شعره الذي نشره في دواوين :

(١) بروفرك وملاحظ اخرى ١٩١٧ Prufrock and Other Observations

(٢) قصائد ١٩١٩ Poems .

(٣) « لذا أناشدك » : Ara Vos Prec ١٩١٩ ، وقد جمع هذا الكتاب بين المجموعتين السابقتين وأضيفت اليه قصائد أخرى ، ثم أسقط اليوت منه قصيدة قليلة القيمة وأعيد طبعه عام ١٩٢٠ بعنوان « قصائد » .

(٤) اليباب The Waste - Land ، نالت جائزة ديال Dial ١٩٢٢ .

(٥) قصائد ١٩٠٩ - ١٩٢٥ وتحتوي هذه المجموعة كل ما ظهر له من قبل مع قصيدة جديدة هي «الخاوون» The Hollow Men (١٩٢٥) .

(٦) قصائد مجموعة ١٩٠٩ — ١٩٣٥ فيه ما في المجموعة السابقة ، مع قصائد مزيدة منها « آلام سويني » Sweeney Agonistes (١٩٢٧) و «أربعاء الرماد»

« بيرنت نورتن » و (١٩٣٠) Ash Wednesday
(١٩٣٤) وأناشيد الجـــوق من « الصخرة »
The Rock (١٩٣٤) .

(٧) جريمة قتل في الكاتدرائية Murder in the Cathedral (١٩٣٥) .

(٨) « اجتماع شمـــل العائلة » The Family Reunion (١٩٣٩) .

(٩) « الرباعيات الاربـــع » The Four Quartets (١٩٤٣) .

(١٠) « حفلة الكوكتيـــل » The Cocktail Party (١٩٤٩) .

(١١) القصائد والمسرحيات الكاملة (١٩٥٢) .

(١٢) « الكاتب المؤتمن » The Confidential Clerk (١٩٥٣) .

أما أهم مـــا كتبه في النقد ، وظهر إبان نشره لشعره ، فانه موجود في :

(١) الغابة المقدسة The Sacred Wood (١٩٢٠) ، وأكثرما يحويه هذا الكتاب هو ما نشر في مجلات مثل الاثنـــايوم ، والايجويست ، والفـــن والادب Art and Letters ، وملحق التايمس الادبي (لندن) .

(٢) مراسيم الطاعة لجون درايدن (١٩٢٤) Homage to John Dryden وهو مقالات ثـــلاث كتبت أصلاً لملحق التايمس الادبي .

(٣) من أجل لونسلوت أندروز (١٩٢٨) For Lancelot Andrewes وقد ظهرت محتوياته في ملحق التايمس الأدبي ومجلة اللاهوت Theology ومجـــلة المزولة The Dial والمنتدى The Forum .

(٤) دانتي (١٩٢٩) .

(٥) فائدة الشعر (١٩٣٣) ، وهو ثماني محاضرات ألقاها اليوت يوم احتل كرسي نورتن لاستاذية الشعر .

(٦) بحثاً عن آلهة غريبة After Strange Gods ثلاث محاضرات ألقاها في ربيع ١٩٣٣ بجامعة فرجينيا .

(٧) مقالات قديمة وحديثة (١٩٣٦) Essays Ancient and Modern .

(٨) فكرة مجتمع مسيحي (١٩٤٠) The Idea of a Christian Society .

(٩) ملاحظ لتعريف الثقافة (١٩٤٨) Notes towards a Definition of Culture .

(١٠) مقالات مختارة (١٩١٧ – ١٩٣٢) يضم الكتب

الأربعة الأول في هذه الجريدة ، مع قطع أخرى عديدة أضيفت اليهـا ، ثم أعيد طبعه عام ١٩٥٠ بعنوان « مقالات مختارة – طبعة جديدة » ومعه أربـع قطع من مجموعـة « مقالات قديمة وحديثة » (انظر رقم : ٧) ولم تكن هذه في الطبعة الأولى.

(١١) في الشعر والشعراء (١٩٥٦) مجموعـــة جديدة ، ضمـــت مقالات أخرى ظهرت متفرقة ومعظمها مما ظهر خلال الحرب العالمية الثانية أو بعدها .

ومن شاء أن يطلع على مدى ما أسهم به اليوت للصحف والكتب فعليه ان يراجع تلك الجريدة المستوفاة التي نشرها السيد دونالد جلوب (١٩٥١) بعنوان : « ت . س . اليوت . ثبت بمؤلفاته » .

١ الموروث والموهبة الفردية

« من عمل الناقد ان يرى الأدب رؤية ركينة وان يبصره كله ؛ ومعنى هذا ان لا يراه وقد مسحه الزمن بمسحة القداسة، بل أن يراه وراء قرائن الزمن ودونها ، أن يرى خير ما نتج في عصرنا وخير مـــا نتج منذ الفي سنة وخمسمائة بعينين لا تختلف نظرتها » .

(من مقدمة الغابة المقدسة)

قال اليوت في كتابه : « بحثاً عن آلهة غريبة – كتاب مبادىء الضلالة الحديثة » ان غايته هي ان يمضي قدماً بموضوع « الموروث والموهبة الفردية » ، وهو مقـــال لعله ان يكون اشهر ما عرف من مقالاته . وها قد مضى على هذا المقال ما يقرب من ثلاثين سنة ، ومضى على نشر قصيدتـــه المشهورة « اغنية حب بروفرك » ما يربو على الثلاثين – حقيقة صغيرة الا انها تؤكد القول بأنه لم يعد من الصواب ان نرى في نتاج اليوت شيئاً جديداً او تجريبياً . بل ان القراء الشبان يجدون مقالة « الموروث والموهبة الفرديـــة » متوشحـــة بثوب القدم شأنها في ذلك شأن مقالة آرنولد : « دراسة الشعر » ، واذا وضع المرء هاتين المقالتين متجاورتين وجد ان مقـــالة اليوت

حافلة بالملاحظات النافذة في علاقة الماضي بالحاضر مثلما هي حافلة بالملاحظات عن طبيعة الشعر نفسه .

ومما يفيد في التجلية والكشف ان يمضي المرء قدماً فيعارض بين كل ما أنتجه هذان الأديبان ، فان ذلك قد ينبهه الى المدى الذي استطاع فيه نقد اليوت أن يحقق ثورة ، أي الى أننا نجد في نقده اول مراجعة كاملة لاعادة النظر في تقويم الشعر منذ أن ظهرت « مقالات في النقد » عـــام ١٨٦٥ ؛ في تلك المقــالات نثر آرنولد ملاحظه عن السياق التاريخي في الشعر الانجليزي ، وصنّف الشعراء الرومنطيقيين الذين عاشوا قبيل عصره في فئــات ، ووسم دريدن وبوب بأنهما كاتبان في عصر ازدهار النثر ، ومجد ملتون ، وغمز من شأن شوسر لافتقاره إلى « الجدّ الرفيع » ؛ ولم تكن هذه الآراء التي صاغها جميعاً – في حساسية مرهفة – مقنعة لبني جيله وحسب ، بل بقيت في الاكثر – كما لحظ اليوت – أحكاماً يرددها الدارسون اليوم . وجدير بنا ان نلحظ بان أ . إ . هوسمان الذي أكد أنه لم يكن ناقـــداً ، كان ايضاً يرى هذه الآراء في محاضرته التي لقيت ذيوعاً بين القراء (١٩٣٣) وعنوانهـــا « اسم الشعر وطبيعته » . لقد ظل هوسمان ينتحل من ضروب الحماسة ما كان ينتحله بنو عصره يوم كان طالباً ، فلم يستطـع ان يرى شيئاً في شعر القرن السابع عشر الميتافيزيقي اللهم إلا مسحة عقلية مسرفة منحرفة ، ويكاد في حديثه عن مدرسة دريدن

أن ينثر آراء آرنولد مسهباً ؛ ثم إذا عرض المرء على ذاكرته أسماء قادة النقد الانجليزي منذ مـــوت آرنولد ، ومنذ تلك الغوصة القصيرة في مجرى الجمالية المسدود في العقد الاخير من القرن المــاضي ، تجلى له أن الكتب البارزة مثل مؤلفات سينتسبري وولبي وبرادلي، بل وكتاب و. ب. كر كانت الى التأريخ أقرب منها الى النقد ، بمعنى أنها انهمكت في الوصف والتصنيف ، مكملة المجملات التي خططها آرنولد ، دون أن تثير أية أسئلة جديدة ، فإذا فعلت كان ذلك عرضاً واتفاقاً . وفي امريكا اهتم الناقد ايرفنج بابت أحـــد المتأثرين بآرنولد (تأثرا لعله كان اكبر مما تصوره بابت نفسه) بالعلاقات بين فكر الفنان والمجتمع ولكنه لم يولِ طبيعة الفن أدنى اهتمام[1] . حتى اذا كانت سنوات ما قبل الحرب الأولى بعثت تأملات هيوم وازرا بوند شيئاً من الالتماعات التي ضوأت الطريق أمام اليوت وحفزت تقدمه ؛ ولكن لم يكتب أحد فحصاً مجدداً مسهباً مؤيداً بالتأكيد حول خصائص الشعر وطبيعته الى ان نشر كتاب « الغابة المقدسة » عام ١٩٢٠ .

ولم يكن في مقدور أحد أن يستبين يومئذ ، وان اتضح هذا الامر اليوم ، أن الآراء والافكار التي بلغ التعبير عنها درجة النضج لاول مرة في ذلك الكتاب قد وضعت المؤلف – على وجه التحديد الحاسم – في السلسلة الكبرى من الشعراء النقاد ، تلـــك السلسلة التي تمتد من بن جونسون ودريدن وتستمر فتضم صمويل جونسون وكولردج وآرنولد . وواقـــع

الامر ان ما منح آراء اليوت في الشعر حظها من الرجحان الواثق والهيمنة النافذة هو الشيء نفسه الذي جعل نقد الادباء ممن سردنا اسماءهم أبقى نقد في الادب الانجليزي ؛ ذلك ان هؤلاء لم يكونوا مجرد واضعي نظريات في النقد بل كانوا جميعاً أدباء يتحدثون حديث العارف عما يحسنه ؛ نعم ربما لم نوافق على جميع ما يقوله دريدن حين يكتب عن شوسر، أو كولردج حين يتحدث عن دريدن ، او اليوت حين يدرس دن ، ولكنا نأخذ ما يقولونه على محمل الجد لاننا نستطيع ان نلحظ فوراً كيف انهم يفهمون مايتحدثون عنه فهم الألفة الوثيقة . لقد اتخذ دن لدى جيل القراء منذ انتهاء الحرب العالمية الاولى وقفة العلم الفارع الهام الذي تلتقي عنده الانظار لأول مرة منذ القرن السابع عشر ، وقد ارتبط ارتفاع شأنه ارتباطاً مباشراً بقدرةاليوت على أن ييسر لنا رؤيته رؤية جديدة مكاثبة لا عن طريق تحليله لأسلوب الشعر الميتافيزيقي وحسب بل لانه أحيا هذا الاسلوب نفسه ايضاً في خفقات إيقاعه وصوره الشعرية .

ولعل اول شيء يخطر على بالنا اذا نحن تمثلنا اليوت الى جانب آرنولد هو موقف اليوت من تلك القولة المشهورة التي وسم بها آرنولد شعر دريدن وبوب ، فقال انه شعر « قد جرى تصوّره ونظمه في « الفطنة اللماحة » لدى هذين الشاعرين ، أما الشعر الاصيل فان تصوره يتم في الروح » ، وشَغَبَ اليوت بقولته الموجزة رداً عليه : أي شعر هو :

« الذي يتم تصوره ونظمه في روح احد خريجي اكسفورد في منتصف القرن التاسع عشر » . أضف الى ذلـــك أن لدي احساساً بأن اليوت ظل بضع سنوات يصوب الى آرنولد سهاماً لبقة خفية ، ولم يكن ما هاجمهفي المقام الاول تعريف آرنولد للشعر بأنه « نقد للحياة » ، فلا أحد في هذه الأيام قد أخذ هذه القولة مأخذ الجد إلا بمقدار ما تلقيه من أضواء على شعر آرنولد نفسه ، بـــل كان الهجوم الاكبر موجهاً ضد قصور طياش في فكر آرنولد وخاصة قوله السادر بأن الشعر والدين سيان ، ومع هذا كله فان اليوت في أحدث ما قاله عن آرنولد عدّه صديقاً إن لم يسمه أستاذاً ، وقال إن نتاجه في خــــير صوره ، شعراً كان او نقــداً ، يطلعنا على اكثر مما يطلعنا عليه أي شاعر آخر من بني زمنه .

ومن ثم ففي أي جهد يبذله المرء ليقدر ما أداه اليوت ويدل على أي الموروثات تدخلت في تشكيل موهبته ، من الهامّ له ان يذكـّر نفسه بالتقارب الواقعي بين هذين الأديبين في خصائص العقل التي يقدّرانها . فيكاد أن يكون كلاهمــــا مؤمناً بأن « الجودة تعيش بين صخور يكاد يستحيل بلوغها وأن المرء يكاد يزهق روحه قبل ان يبلغها » ؛ إذ لا جرم أن كليهما يفهم تمـــام الفهم ذلك النظام الصارم الذي يفرض على الناقد ان يتعلم كيف « يرى الشيء كما هو » . وهما صنوان في تأكيدهما تيار الافكار الجديدة ، الذي لا بد من ان يخوض فيه المجتمع ، شرطاً اولياً لانبثاق أدب ناضج ، وهما قرينان

في تبجيلهما للذكاء الفرنسي ، وكم كم يتماثلان في النفاذ والسداد لا عن طريق المنطق بـــل عن طريق المرونة واللين والدقة الحدسية . زد على ذلك أن النغمة لدى احدهما تكاد تكون مشابهة للنغمة عند الآخر في غير فقرة واحدة من مشهور ما كتباه ، كتلك الفقرات التي تناولا فيها علاقة العزلة بـــين المفكر والمجتمع ؛ هذا آرنولد حين يستيقن أن هدف الناقد ، من بعض النواحي ، يعزّ بلوغه ، وأنه لا يظل منه بمرأى إلا باليقظة المستديمة ، يقول : « تلك الأرض التي وعدناها لـن يكون من نصيبنا ان ندخلها وستدركنا المنية ونحن في التيه ، ولكن لعل رغبتنا في دخولها ، لعل القاء التحية عليها من بعيد هو خير ما يميزنا بين أبناء عصرنا ، وسيكون سمة شرف ننال بهـــا التقدير لدى الخلف » . فاذا تناول اليوت هذا الموضوع ذا الاصداء المترددة قال :

« ان نحن قلنا ان ما عمله آرنولد يجب أن يعمل مرةاخرى فانا لا نعني أن جهده ضاع هباء . ذلك ان علينا أن نعرف سلفاً اننا ان كنا على استعداد لخوض ذلك الميدان فان تلك المعركة قد تتخللهـــا مهادنات لا سلام ، واذا أخذنا لفظـــة « قضية » من أوسع الزوايا وأحكمها لم يكن هناك مـــا نسميه « قضية خاسرة » لأنه ليس لدينـــا شيء يسمى « قضية رابحة » ، اننا نكافح من أجل « قضايا خاسرة » لأننا نعلم أن انهزامنا وخيبتنا قد يكونان مقدمة لانتصار خلفائنـــا ، وان كان ذلك النصر نفسه مؤقتاً . انمـــا نقاتل بالأحرى لنبقي

شيئاً ما حياً اكثر من مقاتلتنا توقعاً لأن ينتصر شيء ما » .

وقد يلتقي الرجلان في تلك القيم المحورية الهامــــة التي أكدهــا آرنولد لقاء لم يتبينه أحد حتى اليوم ، إلا أنه مــن الحكم المضلل ان يتغاضى المرء عما بين الرجلــين من الفروق المعادلة لأوجه الشبه – في تميزها وسطوعها – واكبر فرق يميز في النوع بين كل من النقد والشعر لديهما توحي بــه ملاحظة قالها اليوت في شعر آرنولد : « انه ليس فيه إلا قليل مــن التوفر على الصبغة التفننية » . ومثل هــــذه القسمة اذا أنت استطعت ايجادها تنص لدى آرنولد على المحتوى اكثر مما تنص على الشكل ، وقد أدى بهذا النص الجازم الى ذلك التعريف الذي قاله في الشعر أعني أن الشعر نقد للحياة ، وهي عبارة تصلح لقصة مثلما تصلح لقصيدة ، وتعجز عجزاً تاماً عن أن توحي باستجلاء الحياة ذلك الاستجلاء الذي يخلقــــه الشاعر ويؤلف جوهر الفن جميعاً . وهذا النص الجازم نفسه يتغلغــل سارباً في مقالات آرنولد حيث يقدم لنا تقديراته لقيمة الروح الانسانية في الشعر ولدى كل شاعر بمفرده ، وكثيراً ما يشير الى « قوانين الجمال الشعري والصدق الشعري » غير انــه لا ينبثق من هذه القوانين اي فحص مسهب او عابر لما تمثله طبيعة تلك القوانين . اما اليوت فينص على الشكل وينحو نحوه ، فمقالاته التي تتحدث عن مختلف المسرحيين في عصر اليزابث لا تهتم بالتقدير المسهب المستكمل وانما تتوفر على الشرح الدقيق، التفنني للتفصيلات. وقد يندم اليوت احياناً على مثل هذه القولة

الحادة المعكوسة : « الروح تقتل والحرف يهب الحياة » ، غير أنها مع ذلك تمثل حدة تبرّمه بالاستطالة الغزيرة المسرفة التي تميز بها عصر آرنولد وقلة رضاه عن سوينبرن وتنيسون اكثر مما تمثل قلة رضاه عن آرنولد نفسه . ولذلك جاءت طريقة اليوت – في تحاشيه لعيب الاستطالة – موجزة مقتصدة ، فهو يرقب ما ينقده بعيني البازي المجلّي المدرّب ثم ينقض خائتاً فيقتنص النقطة الواحدة التي تجلي خصائص الكل ؛ فمقالاته الموجزة تكوّن في أوضح مجمل قطاعاً من خط منحنٍ ،منه يمكن رسم الدائرة الكاملة .

هذا الاهتمام بالصنعة التقنية هو الذي أقدره على أن يتذوق فضائل دريدن على هذا النحو الكامل ، غير أن قدرة دريدن انما كانت شيئاً استكشفه اليوت عرضاً ، أما العناصر الكبرى التي يتألف منها استئنافه لتقويم الشعر فيمكن وصفها بايجاز اذا تذكرنا الشعراء الذين خلفوا أعمق الأثر وأبقاه في نتاجه ، أعني شعراء القرن السابع عشر الميتافيزيقيين ورمزيي القرن التاسع عشر الفرنسيين ودانتي (٢) . وهذا المزيج من الرغبات الذي كان اليوت قد حازه قبل ان يظهر أول نتاج له قد يبدو لدى النظرة العجلى شيئاً غير متوقع بل شيئاً غريباً لدى شاب تحدر من عائلة تعيش في نيوانجلند وولد في سنت لويس وتعلم في ملتون وهارفارد. ولكنها في الواقع ليست كذلك بل هي تتصل اتصالاً عضوياً بالبيئة التي فيها ترعرع ، وان كان جلاء هذه الحقيقة جلاء مرضياً قد يتطلب فصلاً لم يكتب بعد في التاريخ الفكري الامريكي (٣) وقد يدهش اليوت نفسه لو قرأه .

ومع ذلك ليس لنا أن ننسى أن الحركة الرمزيـــة وجدت أصولها في نتـــاج أشد فنان وعياً في الشعر الامريكي قبل اليوت ، وذلك هو ادجار ألان بو ؛ ومن ثم فـان استساغة اليوت لشعر بودلير ولافورج ، واقباله على بو تجعلنا نقول ان الدولاب قد أتم دورة كاملة . وثمة أمر آخر يزداد وضوحـاً على مرّ الايام وهو أن نهضة الفكر في نيوانجلند منذ امرسن وثورو حتى اميلي ديكنسون كانت تحسّ بروابط قربى عميقة تربطها بنماذج الفكر والشعور في القرن السابع عشر ، تلك النماذج التي غبرت دهراً وهي مخبوءة دفينة ؛ بل الواقع أن شعر اميلي ديكنسون على وجه الخصوص يمكن أن يوصف بأنه ميتافيزيقي ، ولست اوحي هنا بأن اليوت مدين ديناً مباشراً الى واحد من هؤلاء الأدباء بل الحق أنه ألمح لي مرة بأنه ينفر من امرسن نفوراً مستحكماً في نفسه وأنه لم يقرأ شعر اميلي ديكنسون ابداً .

ولكن لا بـــد من أن نلحظ – ولو بطريق الاحتراس المعترض – ان هنالك أديباً واحداً ترعرع في أحضان موروث نيوانجلند ، وكان اليوت يدين له بالكثير . فانه حـين بدأ يكتب لم يجد بين الفنانين الأحياء من أهل الجيل السابق أي شاعر يرضيه إلا أن هنري جيمس ومثله كونراد – فيما قاله ازرا بوند – قد علماه هو وبوند أن « الشعر يجب ان تجوّد كتابته كما تجوّد كتابة النثر » . واذا خصصنا اليوت دون رفيقه بالنظر قلنا : ان جيمس علّمه ما هو اكثر من ذلك ، فقد

تحدث عنه بعيد موته فقال[٤] : «انه أذكى امرىء في جيله» وهو بهذا يعني أن جيمس لم تشتت انتباهه «النظريات» الدائرة حول الفن وانما اعتمد نظرة خاصة به وأسلم نفسه إسلاماً كلياً لصنعته ، وانه أدى لفن القصة أثراً «لم يؤده أي قصاص انجليزي من قبل» . أضف الى ذلك أن اليوت خلبته طريقة جيمس التي بها لم يكن يجعل القارىء متصلاً بقصته فحسب بل يجعله أيضاً متعاوناً معه فيها، وملك عليه لبه ذلك الخصب في «الاشارات» لديه ، فمثلاً استطاع في «أوراق أسبرن» Aspern Papers ان يقدم كل أحاسيس مدينة البندقية في لمحات موجزة ، وقد قال اليوت في وصف الطريقة في هذه القصة : «انها جعلت المكان واقعياً لا عن طريق الوصف بل عن طريق ايراد شيء حدث هنالك» وهذا هو الذي حفزه ليجرب حشد كثير من ذكريات اللحظات الماضية في البندقية في قصيدته الدرامية التي لا تختلف الا اختلافاً ظاهرياً عن قصة جيمس ، أعني قصيدته «بيربانك ومعه دليل المدينة ، وبليشتين ومعه سيجار»[٥] . والأهم من ذلك كله ادراك اليوت بأن هوثورن هو «الأب الأدبي» لجيمس، وأن فهمه غير ممكن دون الاطلاع على هوثورن، وأن الصفة الجوهرية المشتركة بينهما هي : «قلة احتفالهما بالمعتقدات الدينية ووعيهما على الحقيقة الروحية في آن معاً» و «عمق احساسهما بالخير والشر» و«قدرتهما الخارقة على نقل الرعب»[٦] .

وهذا يعود بنا إلى القول بأنه اذا لم يكن تفهم جيمس

ممكناً دون معرفة هوثورن فان اليوت وجيمس لا يتيسر فهمهما دون أن نحسب حساب العقل المتبرر « البيورتاني » ، فلهذا العقل خصائص وانتحاءات منها : مزج العواطف مزجاً يرجح به الفكر (واقل من ذلك سحراً وجاذبية الجمع بين المثالية الاخلاقية والفطنة العملية ، على أن تكبح الثانية من جماح الأولى ، وذلك مـــا تلمسه سانتيانا في « الموروث المهذب » The Genteel Tradition) ومنها الانهماك في مشكلة المعتقد والاطمئنان الى لحظات التجلي النفسي ، ومنها لماحيته الجافية المفاجئة وفزعه من السوقية التي تحير مؤلف « سويني منتصباً » مثلما تؤرق هنري جيمس ؛ وادراكه لطبيعة الشر ، وهو ادراك حادّ في « دورة اللولب » مثلما هو حادّ في « ايثان براند » أو « جرونشن » ؛ ومن خصائص ذلك العقل أيضاً فهمه للنتائج السود التي تتمخض عنها الوحدة والكبت حسبما تعبر عن ذلك « أغنيــة حب بروفرك » و « الحرف القرمزي » على السواء ؛ والتشدد في الصرامة مع الذات ثم الانزلاق على نحو مفاجىء حادّ الى الرقة كما يظهر لدى جوناثان ادواردز ولدى صاحب « أربعاء الرماد » — ومثـــل هذه الخصائص والانتحاءات تعمّ تلك الصبغة التي ينتمي اليها اليوت انتماء لا فكاك منه . وليس يخفى على القارىء ما بين دانتي وبين بعض هذه العناصر من علاقة طبيعية ، وحسبنا أن نضيف هنا بأن دراسة دانتي في هارفارد تمثل سلسلة متتابعة الحلقات ابتدأها لونجفلو ثم شارلس اليوت نورتن وسانتيانا وشارلس جرانجنت .

وربما اكتسب اليوت من بعد بصيرة نافذة متحدية في روعة التفنن في « الكوميديا الالهية » من خلال الحديث بينه وبين إزرا بوند ، غير أنه — مهما يكن ما تمّ له من بعد — قد أدرج في التمهيد الذي وصف به كيف تعرف الى دانتي أسماء جميع هؤلاء الذين ذكرتهم وعدّهم أعوانه الكبار على ذلك .

وإذا شئنا ان نتوصل الى فضل الموروث على اليوت والى فهم ما أضافه هو نفسه أرى من الجوهري أن أقترح على الأقل اسباباً معينة تعلل لم انجذب اليوت الى هؤلاء الشعراء بأعيانهم، وتوضح كيف أفاد منهم على وجه الدقة . والحاجة الى ذلك في حال اليوت ماسة اكثر مما هي لدى الآخرين لأن شعره يحمل في كل موضع منه شاهداً على كيفية بقاء ما يقرؤه حياً في ذهنه ، وعلى تصوره أن الشعر « كلّ حيّ لكل شعر كتب من قبل »[٧] فهو يرى علاقة تكامل بين الحاضر والماضي الحيّ ، ويعتقد أن من الضروري للشاعر ان يكون على وعي « لا بما هو ميت بل بما هو حيّ » ولذا فهو بطبيعة الحال يعتقد أيضاً ان من علامات الشاعر الناضج « لا أنه فحسب يختزن الموروث الذي ظلّ من قبله معطلاً بل انه يعيد جَدْلَ اكبر عدد ممكن من طاقات الموروث المفككة » ، ولعله لو قال : « سبك » عناصر الموروث لجاء تعبيره أحفل بالدلالة من قوله « جدل طاقاته » ، فبمثل هذا السبك وحده يحرز نتاج الشاعر خصباً واكتنازاً .

على انه من العسير العسير ان نفرغ في نطاق ضيق مقدار

الشعور الكبير الذي يحس به اليوت نحو دانتي لأنه هو نفسه خصص كثيرا من الصفحات المتأنية ليحدد ما يعنيه تماماً حين يدعو دانتي أشد الشعراء شمولاً في أية لغة حديثة . غير أن نظرته اليه على هذا النحو ذات مغزى وقيمة بالغة لأنها تلقي ضوءاً على الخصائص التي تنال تقدير اليوت في الشعر دون سواها ، وبخاصة حين ينص في المقام الاول على قدرة دانتي في الدقة التعبيرية وعلى صوره الواضحة البصرية . وهو لا يتردد في أن يقول إنه يعتقد بأن أسلوب دانتي البسيـــط واقتصاده الكبير في الألفاظ يجعلانه أقدر أستاذ لكل من يحاول أن ينظم شعراً . أما اعتقاده بان بلوغ هذا الأسلوب ليس سهلاً فتدل عليه جملة له موجزة قال فيها : « في عشرين سنة كتبت حوالي اثني عشر سطراً وفقت فيها الى انتحال ذلك الاسلوب فاذا انت قارنتها بأبلد عبارة في« الكوميديا الالاهية »وجدتها هشيماً » . واذا انت قرأت « الخـــاوون » وعرفت الاتجاه الذي ظل يسعى فيه منذ أن كتب « أربعاء الرماد » اتضح لك أيضاً أنه — على احترازه من أن يصرّح أي الرجلـــين « أعظم » : — شكسبير أو دانتي — منجذب نحو الثاني منهما بقوة ، فهذا الثاني وان لم يكن كصنوه قادراً على أن يضم تحت جناحيه « الحياة الانسانية في مداها وتنوعها » ، كان يدرك « من درجات الهبوط أدناها ومن درجات السموق أعلاها » ؛ ولعل من الانزلاق مع الذلاقة اللسانية أن نقول ان اليوت في « اليباب » و « الخاوون » قد وضعَ مـــا يقابل « جحيم »

أداتي ، ون قصائده منذ ذلك الحين تمثل مراحل مختلفة من العبور في « الاعراف » (المطهر) Purgatorio ، ومع ذلك فان هذه اللفتة قد توضح أهدافه ومنجزاته معاً .

وأيسر من ذلك أن نوضح الأثر الذي أحدثته في اليوت خصائص الشعر الميتافيزيقي في القرن السابع عشر وهي خصائص أشدّ صرامة وتحدداً ، وانما كان توضيحه ايسر لأن تلك الخصائص وجدت استجابة لدى كثير من القراء في هذه الأيام ، إذ ليس من الأمور الاتفاقية العارضة أن الناس الذين يستجيبون لكل من بروست وجويس قد وجدوا شيئاً ذا بال لدى دن . وقد علق اليوت على شعر هذا الشاعر بقوله : « هو أكمل سجل في أدبنا يوضح الصراع الفاصل الذي لا يسمح بالتكامل ، الصراع القائم بين الموروث القديم والمعرفة الجديدة » ، وهي ملاحظة قد تتناول أيضاً قصيدة « اليباب » [٨] ؛ ذلك أن شعر دن – كما لحظ النقاد مراراً وتكراراً – انما ولد جانب منه من زيادة الوعي بالذات ، فقد كان ذهنه التحليلي السبّار يعي بجدة مبلغ التعقد الواقعي في مشاعره ويدرك تغيرها السريع وترددها الحادّ بين الذروة والحضيض ؛ ثم إن ادراكنا المتزايد لما يحشده من عناصر التجربة حشداً متجاوراً مفاجئاً ، بحيث يقدم حسب تعبير اليوت : « تفككاً ظاهرياً في الأشياء وعدم تجانس فيما بينها » قد اجتذبنا اليه بقوة . لقد لمس الانكسارُ المثلَّمُ في فكر دن أبناء عصرنا فاستخرج من أنفسهم نغمة استجابة وقبول لأنهم رأوا صورة مشكلتهم

متمثلة في الطريقة التي أصبح بها ذهنه العاطفي أسيراً للعملية الفكرية نفسها مخلوباً بها ، حين عجز عن ان يبلغ الحقيقة الفاصلة التي يجد في ظلها اطمئناناً . وقد بدأ اليوت متحمساً لهذا العنصر في ذهن دن ثم خبت حدة هذه الحماسة كثيراً لديه اليوم لسعيه المتواصل وراء النظام والانسجام ، كذلك خبت شعلة تلك الحماسة بصدد رأيه القائل إننا نجد في دن تعبيراً عن عصر « يعترض على البطولي والرائع ويعترض على تبسيط القدرات العقلية والفصل فيما بينها » . ولكن لا مراء في أن جيـــل القراء منذ سنة ١٩١٨ أحس بتلك الخصائص في دن إحساساً عميقاً وتأثر بها ، وتلك حقيقة يوضحها لنا أن أحد الاشخاص في قصة « وداعاً ايها السلاح » لهمنجواي يتمثل بأبيات مـن قصيدة متافيزيقية . ولعل أبناء جيلنا تأثروا من الاهمال الذي لقيه دن من قبـــل فاشتطوا في تبيان أهميته مسرفين ، ومع ذلك فمن العسير علينا أن نقدر قيمة مبتدعاته الفنية حـــق قدرها . كان يسعى ليبتكر وسيلة من التعبير تفتح صدرها للاختلاط المتشابك الذي يحس به في وجوده ، وتوحي بمدى إحساسه للحياة حسبما مارسها في تجربته ، باستعمال المفارقات المفاجئة ، والانتحاءات « النشاز » الجافية ، وباستعمال النغمات المتساوقة المنسجمة ، في آن معاً . فأعلن ثورة حادة على الجمال المسرف في السطحية في قصيدة سبنسر «The Faerie Queene» ، وعلى العرف « الادبي » الخالص لدى ناظمي السوناتة ، ونادى بأن ليس في الحياة جانب يمكن أن يوصف بأنه «غير شعري»

وأن ليس في التجربة الناضجة ما يمكن أن يقال فيه : هذا بالغ الحذق في الدماثة وذاك مسرف في الخساسة ، أو أن هذا بالغ التأبد وذاك شديد الابتذال ، بحيث لا يصلح أحدهما أو كلاهما أن يكون مادة للشعر . ويكمن أعظم ما أنجزه في قدرته على أن ينقل « المشاعر المتشابكة في كلّها الاصيل » – كما فعل في قصيدة « الغيبوبة » – وأن ينقل ذلك السياق الطويل الفذ من الأحاسيس – من أخفها حتى أوقرها ، من أشدها روحانية إلى أعتاها شهوية – تلك الاحاسيس التي يمكن أن تتولد جبلّةً في لحظة مزاجية واحدة . وهذا « الاقتران بين الخفة والوقار » – الذي لا يضعف به الوقار وانما يزداد حدة وكثافة – كما لحظ اليوت – « يتضمن فحصاً دائباً لطبيعة التجربة ونقداً لها » ، ويشمل « ادراكاً لأنواع أخرى ممكنة من التجربة ، كامناً ضمناً في تعبير كل جملة » . ومثل هذا الادراك يتطلب ذهناً مهيأ في نضج ، حكيماً مميزاً – ذا قدرة على التخيل ، صفات قلما تجتمع معاً حتى انها لاجتماعها في دن قد استدعت من اليوت أن يعتقد بأن « من غير الاسراف أن نقول إن دن وسّع من امكانات الشعر الغنائي توسيعاً لم يفعله شاعر انجليزي آخر » [٩] .

غير أن المبتكرات في صنعة دن لم تكن مما اهتدى اليه وحده ، بل كانت حصيلة أنموذج من التفكير والشعور رأى فيه اليوت أغنى ما عبر عنه الشعر الانجليزي وأشد تنوعاً ،

وقد وصف هذا الانموذج بأنه تطور في الحسية : «فهم حسّي مباشر للفكر أو بعث للفكر في مطاوي الشعور ، وهذا يعني أن مشهوري الشعراء في عصر دن لم يكونوا يفصلون بين الحياة والفكر وأن شعورهم «كان يتغير على نحو مباشر متجدد بما يقرأونه » ، ومثل هذا التلاحم بين العواطف والفكر موجود لدى تشابمان وويستر وفي اللاقياسية الكثيفة الحاذقة التي تتمثل في الروايات المتأخرة من مسرحيات شيكسبير ، ويصدق على هؤلاء الشعراء مثلما يصدق على دن « ان الفكرة كانت تجربة » عدلت من طاقة الشعور لديهم ، ونتيجة لذلك استطاعوا ان يلتهموا ويتمثلوا أي نوع من التجربة حتى ان عبارات من التأمل الفلسفي في شعرهم حفزهم اليها اطلاعهم على مونتين أو سنكا تنبض بخفقات حية مثلما تنبض بها عباراتهم التي تصور الأحاسيس الانسانية ، ولا يحتاج المرء إلا أن يرجع الى مونتين ، ويقرأ « هملت » و «واحدة بواحدة » أو أن يرجع الى « فلوطرخس » لنورث ويقرأ « انطوني وكليوبترة » و « كوريولانوس » ليجد كيف تستطيع القراءة أن تصبح لدى التمثل تجربة حية ، وكذلك الفكر ، ففي ما ذكرناه أمثلة كاملة على ذلك .

هل يرى اليوت أن تكون هذه القدرة وحدها هي الحال السوية للشاعر الناضج ؟ ذلك شيء يؤكده في تعليقة مسهبة يقول فيها : « حين يكون عقل الشاعر مستعداً تمام الاستعداد

للعمل فانه يظل دائماً يلحم جوانب التجربة المتباعدة ؛ ان تجربة الرجل العادي فوضوية لاقياسية مبعثرة ، فهو يقع في الحب أو يقرأ اسبينوزا ولا علاقة لواحدة من هاتين التجربتين بالأخرى أو بضجة الآلة الكاتبة أو برائحة الطبخ ؛ أما الشاعر فان هـذه التجارب تشكل دائماً في عقله كليات جديدة » .

ومثل هذا الاقتناع لدى اليوت حول عملية الخلق قد انبثق من احدى اكتشافاته المترددة حول طبيعة الحياة ، وهذا شيء ينكشف لنا حين نجده يقول في مناسبة مختلفة : « لعل الناس ينضجون خير نضج خلال تجارب هي حسية وعقلية في آن معاً ؛ ومن المؤكد أن جميع الناس يقرون أن أحذق الأفكار لديهم قد جاءتهم مصاحبة لادراك حسي ، وان أحدّ تجاربهم الحسية انما نجمت عن حال كأن «الجسم كان يفكر» اثناءها » . وقد انساق الى هذه الفكرة حين كان يقارن بين خصائص هنري جيمس وهنري آدمز ، وهي مقارنة تبرز مرة أخرى تلك العناصر التي ما يفتأ اليوت ينص على أنها هي مميزات الفن العظيم . وهي تكشف عن تشابه ما كان يحس به بين جيمس والشعر المتافيزيقي، موضحاً بذلك ـ على وجه أسطع ـ لم انجذب الى الاثنين ، مبيناً العلاقات بين هاتين الطاقتين في « حبل » الموروث . لقـــد تأثر اليوت تأثراً عميقاً بالحدة في ذكاء آدمز غير انـه أحس بأنه يفتقر الى النضج الكامل في كتاباته حين تقارن بكتابات جيمس فعبر عن تفرقته بينهما بقوله : « ليس هناك شيء يدل على أن حواس آدمز أزهرت

أو أثمرت . وعلى حسب مقاييس آدمز لم يكن هنري جيمس « مثقفاً » . وانما كان محدوداً . غير أن العامل الحسي الذي يمد الذكاء هو الذي يصنع الفرق بينهما »(١٠) .

وقد سمّى اليوت هذا السبك المتلاحم النادر في جملة لعلها أشد شيء اثارة في نقده كله : شعوراً يدرك بالفكر : « تواً كشذا الوردة » ؛ وكان يحوز مثل هذه المقدرة أناس عاشوا في أواخر القرن السابع عشر مثل كراشو وفوغان ، وكان آخر صوت شعري حفيل بهـــا — في رأي اليوت — هو أندرو مارفل . وبين هذه المجموعة من الناس صفة مشتركة على اختلاف في مواهبهم ومواقفهم ، وتلك هي — فيما يراه اليوت — : « احتياز التجربة الانسانية في قبضة جامعة ، وهو شيء هائل حققه شعراء عصر اليزابث والعصر اليعقوبي» . ويضيف الى ذلك ملاحظة اخرى فيقول : « وهذه الحكمة ، ولعلها كلبية لكنها لا تعرف الكلل (وهي لدى شيكسبير تكون مكاشفة مفزعة) تقود الى الفهم الديني ولا يكملها إلا هو » . — وهي ملاحظة حافلة بالمضمونات التي تشير الى تطور اتجـــاهه ، وقد وضحت دلالتها اليوم ولم تكن كذلك يوم كتبت في عام ١٩٢١ أي السنة التي سبقت نشر قصيدة « اليباب » .

وكثيراً مـــا وقف النقاد عند أوجه الشبه بين التفننات الصناعية لدى كل من اليوت ودن(١١)، ومنها نغمة الحديث،

والألفاظ التي هي دارجة وغريبة على نحو مثير للدهشة -- وكلتا هاتين ناشئة من ايمان اليوت بالعلاقة بين الشعر والكلام المحكي ، وتوازي استخدامه لمادة « غير شعرية » . ومنها : التداعي السريع بين الافكار تداعياً يتطلب خفة رشيقة من القارىء ، وشذوذ النظم ، والتركيب العسير في الجمل أمانةً في نقل الفكر والشعور معاً ، ومنها بخاصة اللمحات الذهنية التي تنجم عن صدمة تحدثها هذه المفارقات غير المتوقعة . ولكن الطريقة التي يحدث بها اليوت تحولات مفاجئة في نظمه هي في الواقع الطريقة التي سار عليها الرمزيون الفرنسيون[١٢] . وقد تحدث رتشاردز عن « اليباب » فقال انها « موسيقى أفكار » - وذلك تعبير يوحي بانجذاب اليوت نحو لافورج على وجه الخصوص. فالشاعران كلاهما يغفل حلقات الوصل — ولا يفعل ذلك دن — وانما يفعل الواحد منهما ذلك سعياً لاستخدام أحدث معارفنا الدقيقة عن عمل الدماغ وعن طريقته في التداعي ، أي أن اليوت يريد للايقاع في شعره بأن يوحي بحركة الفكر في الذهن الحي ، وبذا ينقل نموذج المعنى —بدقة— عن طريق الايحاء العاطفي باكثر مما ينقله عن طريق التركيب المنطقي . وهو على وعي بان هذه طريقة خطرة ، وأنها قد تؤدي في يسر الى التطابق المضلل الكاذب « الشعر ، الموسيقى ، كلاهما شيء واحد »[١٣] ، وذلك هو ما سبب الغموض المبهم في كثير من شعر مالارميه . ولكن اليوت على يقين مماثل بأن الشعر يستطيع أن يتمرس بجال الموسيقى

دون أن يضحي بما في لبه من معنى ما دام « وراءه عاطفة محددة » [١٤]. لقد فهم مشكلة الشاعر ذات الجوانب المتعددة وهو يعرف أنه يجب عليه ألا يضحي بالمعنى في سبيل الصوت أو الصوت في سبيل المعنى : « لعل الكلمات أصعب مادة من مواد الفنون ، اذ يجب استعمالها لتعبر عن الجمال المنظور وجمال الصوت، مثلما أنها يجب أن تنقل مقولة مؤسسة على قواعد لغوية » [١٥].

ويجهد اليوت الجهد كله في مقدمته على ترجمة Anabase لبيرس ليبين أن إغفال الشاعر الفرنسي « للمادة التفسيرية ومادة الربط والوصل » ليس ناشئاً عن « عدم الانسجام أو عن حبه للكتابة الرمزية » وانما ذلك متصل باعتقاده الوثيق أنه يستطيع أن يحقق أشد تأثير مركز بالضغط المنظم لتتابع صوره ، واليوت مقتنع بالمثل ان « للخيال منطقاً مثلما أن للمدركات العقلية منطقاً » ويقول في موضع آخر ، ان خير اختبار نفحص به نجاح المفارقات المفاجئة والتجاورات المتوازية أو عدم نجاحها في الشعر الحديث هو أن نسأل هل العقل مقيد أو طليق ، وهل الشخصية كلها مشمولة ثم . اذ أن «الوحدة في الشخصية هي التي تمنح وحدة لا تتجزأ لموضوعاته المتنوعة » وهذا حكم يزداد قيمة في نظر المرء كلما زاد المرء من الامعان في نتاج اليوت .

وكانت الخاصية الكبرى التي جذبت اليوت الى الرمزيين

شركة بينهم وبين المتافيزيقيين ـ وهي « تلك الخاصية الجوهرية التي بها تتحول الافكار الى احساسات ، ويتحول النظر الى حالة عقلية » وقد تعرف هذه الخاصية بمصطلح فني فيقال فيها هي « حضور الفكرة في الصورة » – وهو تعريف سيكون موضع بحث فيما يلي من هذا الكتاب. وكلتا المدرستين تتطلبان اكتنازاً في التعبير وتركيزاً على التفصيلات الكاشفة وحذف ما هو غير جوهري ، وتتطلبان من ثم أن يتم تــأثير الشمول باستحضار مجموعة كبرى من التجربة المكدسة لتفعل فعلها في لحظة مفردة من لحظات التعبير ؛ ولدى الرمزيين قسط أوفر من الاشارة والموازبة ، من المرونة في النظم ، جعلت وقفاً على تصيد كل ظل من ظلال الشعور . ومثل هـــذه الخفة الصناعية خلب اليوت ، وبخاصة ما كان منها في شعر لافورج، اذ كانت هذه الخفة مقترنة لديه بمهارة لفظية غير مألوفة ـــ أي كان يجمع بين « الكلمات المبهمة والصوغ البسيط » وهذا مـــا نجده أيضاً في كل موضع في شعر اليوت المبكر ؛ كما اقترنت هذه الخفة لديـــه بموقف مزيج من الجد والسخر . أمشاج من الواقعية والجمالية ، يخاطب فيه سفسطته الفنية دون موازبة . ونتيجة لذلك جاءت « بروفرك » في سياق حركة النظم وفي التكرار والأصداء بل وفي اختيار الخيط الداخلي فيها ـــ من بين جميع قصائد اليوت ـ وكأنما كتبت بحافز مباشر من لافورج (وان استكملت خطها من كمال الشكل الذي قلمـــا يبلغه شعر لافورج الاقرب الى طبيعة البديهة

والارتجال) مثلما أن نظم «جرونشن» يكشف عن الانطباع الكامل الذي خلفه مسرحيو العصر اليعقوبي في شعر اليوت .

ذلك الاكتنـــاز في الشكل – كما تطلـّبه كل من دن والرمزيين – يعتمد منطقياً في تأثيره على المفارقات الحـادة ويفيد أتم افادة من عنصر المفاجأة ، الذي يعده اليوت كمـا عده بو « عنصراً من أهم الوسائل في احداث التأثير الشعري منذ عهد هوميرس » . ومن مهمات الشعر الأولى دائماً ان يحطم سور مدركاتنا العرفية وأن يجعلنا نجفل لائذين بحالة من الوعي الجديد على الواقع . وقد لاحظ هيوم : « أن الشعر يحـــاول دائماً أن يأسرنا وأن يجعلنا نرى على استمرار شيئاً مادياً ليحول بيننا وبين الانزلاق الى صعيد تجريدي » . وفي الشعر الذي يعجب به اليوت كثيراً ، الشعر الذي يكفل الوحدة بـــين الفكر والعاطفة ، لا بد من توفر الجمع غير المتوقع بين مواد من تجارب تبدو في الظاهر متباعدة ، فقراءة اسبينوزا ورائحة الطبخ يمكن أن تدخلا في تعبير كامل عن حالة من حالات الشعور مثلما أن تأملاً مرهفاً حول رجـال الكنيسة وخطرة حية تتصل باكتشاف معاصر ، ولمحة شهوية جاسية من لمحات القريحة تتحد معاً في قطعة مفردة من قطع دن لتجعل التعبير عن حبه شيئاً محسوساً حيـــاً مختلفاً أشد الاختلاف عن اي تعبير مجرد . وهذا اليوت يخلق نوعاً من المفاجأة الحاذقة في مثل قوله :

وقدّرت حياتي بمعالق قهوة

« قدرت حياتي — » ان الانعكاس العام النفّاج يُعلِمُ فجأة بصدمة كهربية تلتمع في ذهن القارىء في صورة مفردة محسوسة ساخرة وتمثل وجود بروفرك كله عبثاً لا جدوى فيه (١٦) .

واذا كانت جزئيات الاسلوب لدى اليوت تحمل في كل موضع علامة لاستجابته لاساتذته الرمزيين المتأخرين وللمتافيزيقيين فان أثر بودلير في روحه كان أبعد غوراً . وهو قد دل على السبب الذي جعل ديوان « أزهار الشر » يثيره على نحو أعمق من أي شعر آخر كتب في القرن التاسع عشر ، وأوحى به في الكلمات التي تحتها خط في هذه العبارة التي تدل على طبيعة ما يدين به لبودلير من فضل ، حيث يقول: « لقد خلق بودلير وسيلة للراحة والتعبير من أجل الآخرين ليس باستعماله وحسب لصور مستمدة من الحياة العادية ، ولا باستعماله صوراً من الحياة الدنيئة في المدينة الكبيرة وحسب ، وانما برفع هذه الصور الى مقام الحدة القصوى أعني تقديم هذه الصور كما هي وجعلها في الوقت نفسه ممثلة لشيء زائد على ذاتها بكثير » .

ذلك أن الحدة لدى بودلير انما هي نتيجة كونه « يملك الاحساس بعصره » — وهي خصلة ليس من السهل تحليلها ، ولكن اليوت حين ينص عليها مرة اثر مرة في سياق حديثه عن شعراء مختلفين جداً يدلُ على أنه يراها واحداً من اختباراته

الأساسية في تمييز الشعر العظيم . ومثل هذا الاحساس يقف في القطب المضاد للقطب الذي تقف فيه التفصيلات السطحية لعصر من العصور او القطب الذي يقف عنده الاحساس بالسِّبر المتجدد . وحين يجد اليوت أن بليك حائز على هذا الاحساس وكذلك فيون Villon فانه يراه احساساً يتألف من نزاهة مكتنزة مجردة تستطيع أن تنفذ الى ما تحت مظاهر الحياة حتى تبلغ الحقيقة ، تستطيع أن تأخذ – في قوة – بناصية العناصر الجوهرية للحياة في عصر الشاعر ، تستطيع بالمثل أن تتغلغل تحت التغيرات الظاهرية للانسان من عصر الى عصر وتبلغ العناصر الثابتة الاساسية فيه . ويدرك اليوت أن درجة الوعي بهذا الاحساس من جانب الفنان تتفاوت تفاوتاً كبيراً في مختلف العصور : فالقصاصون الفرنسيون العظام منذ ستندال وفلوبير حتى بروست ومن بعده كانوا ينشغلون عامدين بتحليل ظروف المجتمع وظروف الفرد على السواء وبتأريخ البرجوازية العليا ونظامها وانحطاطها » بينما كان مسرحيو العصر الاليزابثي والعصر اليعقوبي ،من ناحية أخرى، يفتقرون الى هذا الوعي بالتغير والانحطاط الاجتماعي ، الوعي « بالمفاسد والرذائل التي تعم عصرهم » ، وبهذا الافتقار نفسه « كانوا أسعد حالاً ، فنحن نحس أنهم كانوا يؤمنون بعصرهم ايماناً لم يكن لدى اعظم كاتب رصانة وجداً في القرن التاسع عشر او العشرين ، وحين تقبلوا عصرهم بعين الرضى اصبحوا في موقف يمكنهم من تصويب اهتمامهم ، كل حسب قدرته ،

نحو الخصائص العامة التي تميز الانسانية في كل العصور اكثر من توجيه انتباههم الى الفروق القائمة هنالك » .

لكن اعظم شيء أهمية لدى الشاعر في اي عصر هو : « ان يعبر بالفروق الفردية عن الحالة العقلية العامة – لا كواجب عليه بل لأنه لا يملك إلا المشاركة فيها » – إن كان يملك تلك النزاهة النادرة العنيدة التي تمنح وحدها نتاجه عمقاً. وعلى هذا النحو ينص اليوت مراراً وتكراراً على العلاقة التكاملية بين نتاج الشاعر والمجتمع الذي هو عضو فيه وعلى العلاقة بين نتاج الشاعر والمناخ الفكري والشعوري الذي يبعثه على التعبير . ووفقاً لهذه الافكار يستطيع اليوت ان يقول : « ان الشاعر العظيم حين يكتب عن نفسه فانما يكتب عن زمنه [١٧] ، وهكذا اصبح دانتي – وهو لم يكد يستبين ذلك – صوت القرن الثالث عشر ، واصبح شيكسبير – وهو لم يكد يستبين ذلك – ممثلاً لأواخر القرن السادس عشر اي لنقطة تحوّل في التاريخ » .

اما في حال بودلير فان القدرة على الغوص وراء المظاهر لبلوغ اكثر العناصر شمولاً وترددأ في الحياة ، كانت وليدة قوة خاصة عنيدة ، بها أحس الوطأة المعذبة التي تنيخ بها المدينة الكبرى الحديثة على الفرد المتوحد . اذ ان حدة العذاب نفسها هي التي مكنته من أن ينفذ ببصره من خلال الشعارات في عصره على نحو لم يستطعه فكتور هيجو – مثلاً ؛ مكنته من أن

يخترق : « ضوضاءها وبرامجها ومنابرها وتقدمها العلمي ونزعتها للخير وثوراتها التي لم تصلح شيئاً » الى ادراكٍ صحيح للخير والشر ، ومثل هذا الادراك يعرّفه اليوت في « بحثاً عن آلهة غريبة » : « بأنه أول مستلزمات الحياة الروحية » ، وهو قريب الشبه من قولة ييتس الناضجة : « اننا نبدأ ممارسة الحياة حين نتصورها في صورة مأساة » ؛ ذلك أن ييتس واليوت يدركان أنه لا يكون للحياة من معنى ، ومن ثم لا تكون هناك مأساة في صراع الانسان وانهزامه الحتمي النهائي أمام الموت ، إلا إذا أدرك هذا الانسان إدراكاً تاماً أنه ليس هناك شيء اسمه الخير اذا لم يوجد الشر أيضاً ، ولا شر اذا لم يكن هناك خير ، وإلى أن يفهم الانسان هذه الطبيعة المزدوجة للحياة فإنه مقدور له أن يتردد بين رجاء تفاؤلي لا أساس له وبين يأس فوضوي لا وجه له . وقد تعلم اليوت من تجربته أن الملامح التي تميز الحياة الانسانية تتألف من مناسبات يستطيع الفرد فيها أن يكشف عن شخصيته كشفاً تاماً ،وأن تلك المناسبات هي لحظات « الكفاح الاخلاقي والروحي » الحادّ . في مثل هذه اللحظات لا في « اللحظات المحيرة » من العواطف « حيث نتساوى جميعاً ، يكون الرجال والنساء أقرب ما يكونون الى الواقع » ـ وهذا قول يؤكد مرة أخرى وراثته للعنصر المحوريّ في الموروث المتبرر « البيورتاني » . وقد خلص من ذلك إلى أن المرء « اذا تخلى عن هذا الكفاح واعتقد أن العالم يكون على خير ما يرجوه ،

بالتسامح والطيبة وكفّ اليد واعادة توزيـع النقد أو زيادته وجاءت كل هذه متضافرة مع اخلاص « الصفوة » وتفانيها في سبيل الفن ، فعلى المرء أن يتوقع بني البشر وقـــد أمعنوا في التلاشي » .

ولو انك بحثت عن العنصر المشترك الذي لفت اليـــوت وأثر فيه بشدة، في ثلاثة تيارات من الشعر يمثلها دانتي ووبستر وبودلير ، لوجدت ذلك العنصر هو تغلغلهم جميعاً في حومـــة هذا الكفاح بين الخير الممتزج بالشر في كيان الانسان نفسه ، ومن ثمّ بلوغهم العوامل المحورية في الطبيعة الانسانية ؛ فإذا وجدت أبيات اليوت في نهاية القسم الأول من قصيدة «اليباب» تحتوي على إشارات لهؤلاء الشعراء الثلاثة مما حكمت من ثم أنه لا يحشد نغمات مما يقرؤه استطرافاً أو أنه لا يجمع بـين شذرات متنافرة من قراءاته جمع المتعسّف :

مدينة غير واقعية ،
وتحت الضباب الأطلس من فجرٍ شتائيّ
يتدفق حشد فوق جسر لندن ، جم غفير
لم أكن أتصور أن الموت قد أطلق من عقاله مثل هذا
الجم الغفير .
وهم يرسلون التنهدات قصيرة مبهورة مكرورة
وكل امرىء قد حدّد ناظريه أمام قدميه

وتدفق الحشد صاعداً التلّ أو منحدرا في شارع الملك
وليم
حيث تعيّن القديسة ماري ولنوث الساعات
بصوت يموت متلاشياً عند الدقة التاسعة الأخيرة
هناك رأيت امرءاً أعرفه واستوقفته صائحاً : استتسون !
ألستَ أنت الذي كنت معي على السفينة في ميلاي !
وتلك الجثة التي غرستها عام أول في حديقتك
هل بدأت ترسل عساليجها ؟ أتراها تبرعم هذا العام؟
أو أن الصقيع المفاجيء قد عبث بمهدها ؟
أه أبعد الكلب عنها ، ذلك صديق لبني الانسان
والا نبش عنها الثرى بأظفاره !
أنت ! أيها الثقيف المنافق ! يا صنوي — يا أخي !

في هذه الأبيات أراد أن يقدم العبء الباهظ — عبء المدينة غير الواقعية وفقدان الغاية والوجهة والعجز عن الايمان بأي شيء في الواقع ، وتلك « الكومة من الصور المحطمة » التي نجمت عن ذلك ، وأصبحت هي المادة المبرحة التي تعج بها الحالة العقلية بعد الحرب ؛ غير أن هذه المدينة هي مدينة بودلير : « حيث الشيطان ينقض على السابلة في وضح النهار » هي الحاضرة الكبيرة الحديثة التي تحيل الفرد قزماً ، وقد منحها اليوت أفقاً جديداً مخوفاً راعباً حين جعل منها منطقة موت في الحياة وذلك أنه ربطها بمنطقة الأعراف (الالمبوس)

عند دانتي ،مثابة أولئك الموتى الذين عاشوا على ظهر الأرض : « دون أن يعلق بهم إطراء أو مذمة » ، ولم يؤتوا قوة في الارادة أو في الشهوة ليفعلوا الخير أو الشر ، ولذا كان مصيرهم أن يظلوا جوّابين الى الأبد في حركة محمومة لا جدوى منها .
وبينما كان هذا الحشد يجري خلال شوارع لندن القاتمة في الشتاء ، المعتمة في التاسعة مثلما هي عند الفجر ، ماضياً في طريقه ، والطريق تؤدي به - تخميناً – إلى أعماله في الدكاكين والمكاتب ، يلاقي الشاعر شخصاً شاركه التجارب وها هو ثمة يشاركه ذكريات الحرب ؛ فإذا الاحساس بالجهد المبرح–مبرح لأنه لا طائل فيه – للنجاة من تلك الذكريات ، لدفن أولئك الموتى دفناً لا رجعة منه ، يزداد حدة بتذكر مرثية وردت في مسرحية « الشيطان الأبيض » وهي من أشد العبارات إفزاعاً على نحو مؤلم مرير في تراجيدية وبستر . وهكذا نرى أن التيارات الشعرية الثلاثة التي تحدثت إلى قلب اليوت حديث الصديق الحميم انبثقت في لحظة من لحظات الوعي الذي اغتلى في حدة ؛ ليس هذا الذي صنعه اليوت إشارات أدبية ، ولا هو « يحاكي » هؤلاء الشعراء ، ولا هو استبدل الأدب بالحياة ، فاكتفى بتجاربه بدلاً من تجاربها ، وانما كل اشارة من هذه الاشارات استصحبت معها زخم قرائنها الخاصة بها ، واحتقبت نبرتها الواقعية الأصيلة ، وبذلك مكنت اليوت من أن يكثف في عبارة واحدة تعبيراً مركزاً محشوداً يصور الرعب التراجيدي . ومن أجل ألا يتصور القارىء أن هذا

الوعي بالمدينة غير الواقعية وقف على ما قرأه الشاعر وما جرّبه يذكره الشاعر ، مثلما يذكر استتسون ، فإن ذلك الوعي من نصيب اليوت وبودلير معاً ، ومن نصيب القارىء نفسه لأنه جزء من العالم الحديث مثلهما أيضاً .

تعليقات

(حين أقتبس من مقالات اليوت فاني لا أشير الى المصادر بالتفصيل إلا إن كان المقال الذي اقتبس منه غير وارد في الأجزاء الستة الصغيرة التي ذكرتها في قائمة المصادر أو غير وارد في المجموعة التي تحمل عنوان « مقالات مختارة » ١٩١٧ — ١٩٣٢) .

(١) لم استشهد إلا بالشخص البارز. حقاً ان بول المر مور قد عرض المبدأ العام نفسه كما فعل بابت ، متميزاً عن بابت في روعة الأسلوب ، غير أنه أقل منه قوة متحدية ، كذلك فان مور تعلم ، مقتفياً خطى آرنولد ، شيئاً كثيراً من النقد الفرنسي وبخاصة من سنت بيف الذي كان قدوته في السلسلة الطويلة المسمّاة « مقالات شلبيرن » Shelburne Essays ولكن بين الرجلين فرقاً هاماً ، فأما سنت بيف فكان سيكولوجياً وأما مور فكان أخلاقياً في المقام الأول .

ومن بين مؤلفات النقد الأمريكي الأخرى يمثل كتاب ، «أمريكا تشب عن الطوق» America's Coming of Age (١٩١٥) لفان ويك بروكس مقاماً ذا أهمية خاصة وذلك أنه أيقظ رغبة جديدة في الماضي الأمريكي لدى قراء حقبة كاملة ولكن بروكس ظل دائماً ناقداً اجتماعياً مهتماً بالظروف

التي تؤثر في حياة الابداع الأدبي أكثر من اهتمامــــه بأن يحلل طبيعة الأدب نفسه . ولذا فان ما قلته تعميماً عن « الغابة المقدسة » يظل ثابتاً غير منقوض .

(٢) اذا شئنا حديثاً مستوفىً عن الموروثات التي اثرت في شعر اليوت فعلينا أن نقف عند ما كان يكرهه وقفتنا الى جانب ما كان يتحمس له ، إذ ان استجابة النفور من شيء ما تترك حتماً علامة من اثرها في نفس المرء . ومثلما أن كولردج ووردزورث ما يزالان يكشفان في أشعارهما عن بقايا وآثار من المعجم الشعري الذي كان سائداً في القرن الثامن عشر ، وهو الذي طرحاه بعنف، ومثلما أن دن لا يتسنى فهمه فهماً كاملا دون دراسة ناظمي السوناتات في عصر اليزابث وهم الذين كانوا مرمىً لسهامه ، فكذلك وجهة التطور لدى اليوت لا يمكن تبيانها إلا اذا تعرفنا الى شعر شللي وسوينبرن وشعراء النصف الثاني من القرن التاسع عشر Pre - Raphaelites ، أي شعراء لم ينج من التأثر بهم أيام القرزمة في دور الصبا . بل الحق ان من الاسباب التي دعته لكتابة مقالته عن شعر سوينبرن رغبته في ان يقدم المسوغ العقلي لنفوره من ذلك الشعر .

ومن شاء ان يتعرف الى وصف يكشف عن المراحـــل المختلفة في نمو اهتمام اليوت بالشعر من دور الصبا حتى دور النضج مروراً بدور الشباب الأول فليرجع الى « ملاحظة له في تطور « الذوق » في الشعر » ، وقد ألحقت بأول محاضرة

من « محاضرات نورتن » .

(٣) حاولت رسم خطوط عامة من هذا الفصل في كتابي « النهضة الأمريكية » The American Renaissance وبخاصة في فصل عنوانه : « المنحى المتافيزيقي » .

(٤) نشر هذا في مجلة الايجويست The Egoist كانون الثاني (يناير) ١٩١٨ .

(٥) إنما أذكر الميزة الدرامية الأساسية في شعر اليوت (وكذلك هي ميزة جيمس في قصصه) ذكراً عابراً هنا ، ولكني سأتولاها بالبسط في الفصل الثالث .

(٦) وردت ملاحظة اليوت عن العلاقة الاساسية بين جيمس وهوثورن في محاضرة لم تنشر ألقاها عن جيمس بهارفارد (ربيع ١٩٣٣) في سياق محاضرات في « الأدب المعاصر » ، (وهي تتضمن أيضاً محاضرات عن بوند وجويس ولورنس أشير اليها فيما يلي من هذا الكتاب ؛ وقد كان من الفائدة البالغة لي أن توصلت إلى ملاحظات اليوت التي كانت مادة تلك المحاضرات ولست مديناً في ذلك إلى اليوت نفسه فحسب بل إلى تيودور سبنسر أيضاً فقد شارك في تلك الحلقة الدراسية) .

ثم كشف اليوت عن تقديره لهوثورن في مراجعته للمجلد الثاني من « تاريخ الأدب الأمريكي – إعداد كيمبردج » .

وقد The Cambridge History of American Literature
كتبها لمجلة أثنايوم (٢٥ نيسان – ابريل – ١٩١٩) وفيها يقول:

« لم يكن امرسون أو اي واحد من الآخرين مستطلعاً حقيقياً للحياة الاخلاقية إلا أن هوثورن كان كذلك ، وكان واقعياً ، وكان لديه مالم يكن لدى اي امرىء آخر في بوسطن – كان لديه الثبات ، والحلم الحق ، حلم الفنان الاصيل و«برود» اعصابه ، ولذلك كان التطلع إلى الحياة الأخلاقية في « الحرف القرمزي » و « البيت ذو السقوف السبعة » بل وفي بعض الحكايات والصور ذا صلابة وبقاء – هو بقاء الفن . وسيظل ذلك ذا فائدة ، أما مقالات إمرسن فقد أضحت عنصر تثبيط وتعويق . وان ما كتبه هوثورن لهو نقد في حقيقته للأخلاقية المتبررة « البيورتانية » للأخلاقية الاستعلائية وللعالم الذي كان يعيش فيه هوثورن – وهو نقد حقيقي بسبب امانة الفنان وليس هو اتهاماً يصدره انسان اسمه هوثورن – ؛ هو نقد مثلما أن نتاج هنري جيمس نقد لأمريكا في عصره ومثلما أن نتاج كل من ترجنيف وفلوبير نقد لكل من روسيا وفرنسا في عصريهما » .

وحين تحدث اليوت عن محاولة جيمس ليصور الشرّ في « دورة اللولب » علق على ذلك بأنه لا يقارنه في هذا الأمر من بين القصاصين الآخرين إلا هوثورن ودوستويفسكي و كونراد في قصته « قلب الظلام » ، اذا نحن نظرنا اليهم « في اهتماماتهم

المعنوية الأساسية . . . الشرُّ نادر ، أما السوء فانه عام شائع والشر لا يستطيع أن يلحظه إلا قلة ضئيلة من الناس » .

واذا شئت مزيداً عن تدرج علاقة اليوت ببيئته الأمريكية فراجع كتابي « النهضة الأمريكية » في فصل عنوانه « من هوثورن الى جيمس الى اليوت » .

(٧) أريد أن أقدم الفقرات التالية من أقوال اليوت لتكون أول تعليق مناسب عن السؤال الهام : ما الذي يبقى وما الذي يندثر ويموت وماذا تعني لفظة « تجربة » بدقة :

(أ) جاء في مقدمته على قصائد ازرا بوند : « هناك محك ضحل يقال بموجبه إن الشاعر الأصيل يتوجه مباشرة الى الحياة وأن الشاعر الذي يستمد من غيره يتجه إلى « الأدب» ، وعندما نمعن النظر في الأمر نجد أن الشاعر الذي نسميه « استمدادياً » حقيقة هو الذي يخطىء فيظن الأدب يقوم مقام الحياة ، وكثيراً ما يكون السبب الذي يجعله يرتكب هذا الخطأ هو أنه لم يقرأ كثيراً ؛ فالحياة العادية للناس الذين ثقافتهم عادية انما هي خليط من أدب وحياة ؛ ولكن للشخص المثقف الحق في أن يرى الأدب حياة والحياة أدباً ، وهناك حلقة مفرغة يصحّ فيها الأمران . وعلينا على الأقل أن نحاول عدم الخلط بين المادة والفائدة التي يستمدها الكاتب منها » .

(ب) وقال في الموروث والموهبة الفردية : « ونحن نقف في رضى عند تميز الشاعر عن أسلافه وبخاصة تميزه عمن

جاءوا قبله مباشرة ، ونحاول أن نجد شيئاً نفرده عما عداه لنستطيع الاستمتاع به وحده ، مع أنا لو مارسنا قراءة الشاعر ونحن بارئون من هذا الهوى فإنا كثيراً ما نجد أن خير ما لديه بل أن النواحي المتفردة في نتاجه انما هي التي ترك عليها أسلافه الموتى من الشعراء طابع خلودهم بأسطع الألوان ، ولست أعني بذلك نتاجه في دور الصبا – حيث المؤثرات تنطبع في يسر – وانما ما أنشأه في فترة نضجه التام » .

(ج) وجاء في مقاله عن فيليب ماسنجر : « ومن آكد الاختبارات تلك الطريقة التي بها يستعير الشاعر من غيره . فالشاعر الفج يحاكي والشاعر الناضج يسرق ، والشعرور يشوه ما يأخذ والشاعر الحق يحسن في ما يأخذ أو يجعله شيئاً مخالفاً . الشاعر الجيد يلحم سرقته في نطاق كلي من شعور يعدّ متفرداً فذاً ، مختلفاً اختلافاً مطلقاً عن ذلك الشيء الذي منه انتزع وسرق ، والشاعر الرديء يلقيه في شيء ليس فيه تماسك أو التحام . الشاعر الجيد يستعير في العادة من أدباء قدامى غابرين في الزمن أو ممن يكتبون في لغة غير لغته أو ممن يخالفونه في الميل والاهتمام » .

واني لأرجو أن تنال هذه النظرة التي أجملتها هذه الفقرات تسويغاً كفاء بها في سياق هذا الكتاب ، إذ أن هذه النظرة « حرجة » دقيقة عندما نريد أن نفهم قيمة التاريخ أو نعرف

ما تعنيه كلمة «موروث» وهي لفظة أساء استعمالها المتعبدون للماضي في نطاق الدراسات حتى بات من الضروري أن نوضح كيف تكون ذات حياة، وقد عبر اليوت عن حيويتها أول مرّة استكشفها بقوله (في مقال الموروث والموهبة الفردية):

« لكن إن كان الشكل الوحيد للموروث، أي توريث السالف للخالف يعني اتباع طرق الجيل السابق لنا مباشرة في سبل نجاحه بولاء أعمى أو بانقياد وجل فمن الحق قطعاً أن نخذّلَ الناس عن « الموروث » والاتباعية . فكثيراً ما رأينا هذه المسايل الضحضاحة تضيع في الرمال، والجدة أياً كانت خير من المكرور المعاد؛ غـير أن الموروث ذو دلالة وقيمة أوسع من ذلك بكثير، إذ لا يمكن تسلمه تسلم التركة الموروثة وإذا شئت أن تحصل عليه كلفك جهداً وعناء، وهو في المقام الأول يتطلب الحس التاريخي؛ وقد نسميه شيئاً لا يستغني عنه تقريباً كل من شاء أن يستمر شاعراً بعد سن الخامسة والعشرين، والحس التاريخي يتضمن ادراكاً لمضيّ المـاضي وشهوده في الحاضر معاً، والحس التاريخي يضطر المرء أن يكتب وقد تمثل جيله في مخ عظامه، وهو – مع ذلـك أيضاً – يحسّ بأن الادب الاوروبي منذ هوميرس وأن أدب بلده كلـه في نطاق ذلك لهما وجود معاً وفي آن واحد، وأنهما يؤلفان نظاماً مجتمعاً في آن معاً . وهذا الحس التاريخي وهو احساس باللازماني مثلما هو احساس بالزماني، وبهما معاً، هو الذي

يجعل الأديب اتباعياً وهو الذي يجعل الأديب في الوقت نفسه واعياً على مكانه في الزمان واعياً على انتسابه لعصره وعياً حاداً » .

وهذا الموقف الذي تحمله هذه الفقرة قد بلغ الى نضج شامل في « بحثاً عن آلهة غريبة » ومن ثم فاني سأعود اليه في الفصل السادس .

(٨) ملاحظة أوردها الاستاذ هـ. ج. جريرسن بمناسبة العيد الثاني للشاعر دن في مقدمة على كتاب : « أغاني وقصائد متافيزيقية من القرن السابع عشر » (اكسفورد ١٩٢١).

(٩) لم يكن ما كتبه اليوت عن دن قاصراً على مقاله : « الشعراء المتافيزيقيون » وانما كتب عنه في مراجعة نشرها في The Nation & Athenaeum ٩ حزيران (يونيه) ١٩٢٣ وفي مقالة عنوانها « دن في عصرنا » قدمها اسهاماً منه لمجموعة بعنوان : « اكليل غار لجون دن » A Garland for John Donne تحرير تيودور سبنسر (كيمبردج - ماساشوست ١٩٣١) أما محاضراته بكيمبردج (محاضرات كلارك) - انجلترا ١٩٢٦ - في الشعر المتافيزيقي في القرن السابع عشر بالمقارنة بينه وبين الشعر الايطالي في القرن الثالث عشر فانها لم تنشر بعد . ولعلّ أكبر تقديراته نفاذاً لطبيعة الشعر المتافيزيقي انما ورد في قصيدته، «همسات الخلود» Whispers of Immortality ومن المؤكد أن خصائص دن لم تنل تعرفاً موحياً أبداً كالذي

نالته في هاتين الرباعيتين :

أظن أن دن كان رجلاً غير الناس
لم يجد ما يعوض عن الاحساس
كان ماهراً مهارة تفوق التجربة
في أن يحوز ويمسك وينفذ نفاذاً ؛

كان يعرف حرقة النقي *
وحمّى الهيكل العظميّ
وأن أي لبانة في الملامسة بين اللحم واللحم
لا تطفىء وقدة الحمّى في العظم .

(١٠) قدّم اليوت هذه المقارنة في مراجعة كتبها عن « تثقيف هنري آدمز » The Education of Henry Adams نشرها في أثنايوم ، ٢٣ أيار (مايو) ١٩١٩ .

وعلى ضوء هذه الخاصية المشابهة التي وقع عليها اليوت لدى جيمس وشعراء القرن السابع عشر لسنا ندهش ان نجده يشير الى جيمس في موضع آخر بقوله : « انه الرومنطيقي المتافيزيقي » (انظر « ملحوظة عن مالارميه وبو » ، نشرت في المجلة الفرنسية الجديدة La Nouvelle Revue Francaise تشرين الثاني — نوفمبر — ١٩٢٦) .

(١١) وعلى وجه الخصوص جورج وليامسون في كتابه «موهبة ت.س اليوت»(١٩٢٩) University of Washington

* النقي : مخ العظام .

Chapbooks, No. 32, Seattle ويمدنا وليامسون أيضاً بمثل ممتع عن القوة النقدية الخصبة لدى اليوت اذ يخبرنا في مقدمة كتابه « الموروث الذي يحمل سمة دن — دراسة في الشعر الانجليزي من دن إلى وفاة كاولي » (كيمبردج - ماساشوست ١٩٣٠) كيف انه خلبته أوجه الشبه بين دن واليوت ، فأصبح منهمكاً في دراسة « الموروث الدنيّ » من خلال شاعر معاصر ؛ لقد ولدت النظرة التي ضمنها وليامسون في دراسته القيمة للقرن السابع عشر من بضعة ملاحظ مكتنزة أوردها اليوت ، وهذه حقيقة تبين أيضاً مدى القيمة الكامنة في نقد اليوت التي تستطيع الدراسة الأدبية أن تفيد منها . ونحن بحاجة ماسة إلى تقويم نقدي مفصل لمسرحيي العصر الاليزابثي جميعاً، تقويم يتخذ منطلقه مما قاله اليوت في مقالاته الموجزة .

(١٢) أجمل رينيه توبان في كتابه « أثر الرمزية الفرنسية في الشعر الأمريكي » L'Influence du symbolisme francais sur la poésie américaine منذ ١٩١٠—١٩٢٠ (ط. باريس ١٩٢٩) الصفحات ٢١١ — ٢٤٠ أجمل ما جذب اليوت من خصائص لدى لافورج وكوربييه بخاصة ، ولدى أتباعها اللاحقين - لحدّ ما — مثل جان دي بوشير وجيوم أبولونير . ومنذ ذلك الحين غدت استجابة اليوت نفوراً من النظريات الجمالية التي نبتت في « نهاية القرن » — وبها موه آرثر سيمونز ترجمته لبودلير — ومع ذلك فانه لا

يزال يشعر بفضل سيمونز الأول عليه وذلك بكتابه : « الحركة الرمزية في الأدب ١٨٩٩ » :

« للسيد سيمونز عليّ فضل كبير فلولا أني قرأت كتابه لما سمعت عام ١٩٠٨ بلافورج ورامبو ، ولعلني لولاه ما بدأت أقرأ فرلين ، ولولا أنني قرأت فرلين لما سمعت بكوربييه ، وعلى هذا فان كتاب سيمونز من تلك الكتب التي أثرت في مجرى حياتي » .

ويبدو طابع لافورج أيضاً على قصائد اليوت الأولى التي نشرها في The Harvard Advocate عام ١٩٠٩ — ١٩١٠ .

(١٣) هذه في الواقع هي عبارة الأب بريمون « الشعر الخالص » (باريس ١٩٢٦) ص : ٢٣ ولكنها تلخص معتقد مالارميه الذي لا يتزعزع في امكان خلق « فن يتمكن من نقل السيمفونية الى الشعر » .

(١٤) من المناسب نقل كل العبارة التي جاءت في مقالة اليوت الأولى وعنوانها « ازرا بوند -- الوزن والشعر لديه » (١٩١٧) وذلك لفهم موقف اليوت وهو يومئذ رأي في دور التكوين ؛ قال :

« مثل هذه العلاقة بين الشعر والموسيقى تختلف عما يسمى « موسيقى » شلي أو « موسيقى » سوينبرن لأن هذه الثانية نوع من البلاغة (أو فن الخطابة) اكثر من علاقتها بالادوات

الموسيقية . ذلك أن الشعر ان شاء أن يقترب من حال الموسيقى (وبوند هنا يقتبس باستحسان كلمات باتر) فليس من الضروري له أن يكون خلواً من المعنى . ونظم بوند دائماً محدد حاسم محسوس لأن لديه عاطفة محددة وراء ذلك النظم ، على خلاف تلك التجريدات الصاخبة المقنعة بغشاء سخيف مثل قول سوينبرن :

الزمن ومعه هدية من دموع
والحزن ومعه كأس هريق ماؤها

أو مثل تلك الغشاوة الخضراء الطحلبية التي يستخدمها مالارميه » .

غير أن خوف اليوت من أن يسرف القراء الانجليز في تقدير مالارميه ويولوه فوق ما يستحق بينما هم غافلون عن سائر الشعراء الرمزيين الذين يمتازون في المهارة على مالارميه ، ذلك الخوف لم يحل بينه وبين أن يكتب ملحوظة بالغة الحدة والمضاء حول خصائص « الشعر المتافيزيقي » التي يشترك فيها كل من دن وبو ومالارميه (راجع عدد تشرين الثاني –نوفمبر– ١٩٢٦ من La Nouvelle Revue Francaise) .

(١٥) اقتباسه من مقالته عن بوند .

(١٦) هذا السطر نفسه مثل على استخدام اليوت للتورية، وهي الطريقة المميزة التي استخدمها الشعراء المتافيزيقيون ليقيموا الروابط اللمحية المتخيلة بين أشياء غير متشابهة في

الظاهر . وقد بين اليوت نفسه في مقـالته : « الشعراء المتافيزيقيون » كيف أن هذا النوع من الربط غـير المتوقع يستطيع أن يحقق أثره «بكلمات موجزة ومفارقات مفاجئة» أو « بارسال سلسلة سريعة من الأفكار والخواطر المتداعية ، تتطلب سرعة خاطر من القارىء » . ولعل أبين ما يميز دن في استخدامه للتورية الصورية[1] غـير موجود في الشكل المكتنز في بيت شعر واحد – وان كان بعض أبياته لا ينسى كقوله « سوار من شعر أشقر يطوق العظم » ، وانما يتبين في « تطوير جانب بديعي إلى آخر مرحلة تؤدي اليها براعتـه وتفننه » من ذلك تشبيهه الحبيبين بعمادتي بركار ، وهو تشبيه يبدو في ظاهره غريباً إلا أنه في جو القصيدة بالغ التأثير . ومما يقارن به من التوريات الصورية المستطيلة المحكمة التي جاء بها اليوت وصفه للضباب وكأنه يتحدث عن قطة :

الضباب الأصفر الذي يمسح ظهره فوق ألواح النوافذ
الدخان الأصفر الذي يمسح خطمه فوق ألواح النوافذ
ويلصق لسانه في زوايا المساء
ويطيل الوقوف عند البرك التي تركد في المجاري
ويدع السناج المتساقط من المداخن يسقط فوق ظهره

(١) Conceit : والكلمة تؤدي التورية والتمحل في التعليل مع علاقة تشبيهية ولذلك سميتها التوريةالصورية لأنها ليست قاصرة علىالكلمة بل تتناول أحيانا التشبيه التمثيلي والتشبيه البليغ مع تعسف في التصور .

— انزلق على جانب الشرفة ، ووثب وثبة مفاجئة.
وحين رأى أنها ليلة من ليالي تشرين الناعمة
تطوى حول البيت واستسلم للنوم .

وليس ثمة من وجه للدخول في تحليل نقدي لطبيعة هذه « التورية » فذلك أمر قد أحسن القيام به جورج وليامسون على الأصول التي ألمح إليها اليوت ، ولكن من الهام أن نؤكد أن دن أو اليوت إذا كتب أحدهما أو كلاهما على هذه الطريقة فانه ليس بهذا منهمكاً في تلاعبات عقلية أو أنه يزين نظمه ببراعة لبقة لا غاية وراءها . ذلك أن الشاعر لا يورد التورية الصورية ليهز القارىء أو يصدمه فحسب ، وان كان هذا الأمر من خصائصها القيمة ، وانما هي أيضاً جزء لا يتجزأ من الأسلوب المتافيزيقي لأنها أشد وسيلة أثراً في الربط المبتغى بين العاطفة والفكر ، وذلك بضمّ مادة متباعدة شديدة التباعد في نطاق صورة واحدة ، فهي ليست زخرفاً أو حلية وانما هي ذات مهمة تؤديها، ولولاها لما أحسّ الشاعر أنه يستطيع التعبير عن « التواء » معناه في دقة ، وإذا احتج القارىء قائلاً : لو أنه استعمل التعبير الصريح لجاء المعنى خيراً من ذلك دون لجوء الى هذه التشبيهات الملتوية ، فليذكر قولة هيوم : « الكلام الصريح في أساسه غير صحيح ولا يمكن ان يصبح سديداً إلا بخلق مجازات جديدة » .

ثم ان « التورية الصورية » لا تقف عند حدّ ايراد تشبيه

زخرفي ذي موضوع بـــل هي تمكن القارىء أيضاً من أن « يتحسس » عقل الشاعر في حالة الابـداع نفسه ، فالتورية صورة يصبح العمل التخيلي فيها تحليلياً . ومن ثم فان التورية المفصلة المتقنة تجيء موفقة « حـين تتحد الفكرة والصورة » والتورية المركزة المكتنزة تجيء موفقة « حين تصبح الصورة جسماً للفكرة » — ذلك ما قاله وليامسون، وكثير مما أوردته آنفاً إنما هو خلاصة لما أورده . والمحكّ في الحالين هو الذي طبقه هيوم على مسألة الصدق في الشعر فقال : « يكون الشعر صادقاً بالمعنى الدقيق حين يكون سياق التمثيل كله ضرورياً لاستخراج « الالتواء » في الشعور أو في الشيء الذي يريـــد الشاعر أن يعبر عنه — هنالك يبدو له أن لديه أعلى الشعر وإن كان الموضوع تافهاً وعواطف اللامحدود بعيدة نائية ». (إذا شئت مزيداً من فقرات هيوم التي توازي آراء اليوت في طبيعة الشعر فانظر الفصل الثالث ، التعليق الأول) .

وتبدو توريات اليوت أحياناً وكأنهـــا نتيجة كدّ ورشح جبين ، أي أنها جاءت لا لأن ذهن الشاعر في الواقـــع أحسّ احساساً حاداً بتشابه غير متوقع بين غير الأشباه وانما كأنه أراد أن يصدم القارىء ويهزه وهو في حالة من الوعي شديدة، ومثل هذا قد يقال في الأبيات التي تفتتح بها قصيدة «بروفرك»

لنذهب إذن ، أنا وأنت
حين يتمدد المساء على وجه السماء

تمدد مريضٍ مخدّر فوق طاولة .

ومع أن القارىء يستطيع أن يلحظ أين هو وجه الشبه فانه قد يظل يحس أن التشبيه انما صنعه الكد الذهني وأن الاحساس به لم يكن كافياً . غير أن اليوت في النسيج العام من شعره قلما يعتمد على التوريات الصورية المفصلة ، ولعل أوضح مثل على استعماله للتورية في شكلها المديد المفصّل هو وصفه الكنائي المزدوج للقطة والمساء المضبب حيث يحضر كلاهما أمام القارىء في حدة نافذة خصبة . أما نهجه المألوف في مفاجأة القارىء وتحويله إلى إدراك جديد للحقيقة فانه يكون باستعمال الظلال المغايرة لا التورية ، أي بالمتداعيات السريعة التي يسوقها فكره المتنقل، وبالرشاقة والدقة الماكرة في المفارقات الكلاميّة المصاحبة لذلك ، كما في قوله :

في الساعة البنفسجية ، الساعة المسائية التي توجه
(الناس) نحو البيوت ، وتجيء بالبحار الى بيته من البحر
وتُرجعُ الضاربة على الآلة الكاتبة الى بيتها في موعد الشاي
فتزيل أدوات الفطور وبقاياه ، وتشعل
المدفأة ، وتستخرج الطعام من العلب .
ومن الشباك تدلت منشورةً — مظنّةَ سقوط —
ملابُسها الداخليةُ التي كانت قد أخذت تجف، وقد لمستها
أشعة الشمس الغاربة ،
وعلى الديوان (الذي تتخذه في الليل سريراً) تكوّمت

جواربها وشبشبها وقمصانها ومشدّاتها .
أنا ثيرسياس الشيخ ذو الثديين المترهلين
رأيت هذا المنظر وحزرت البقية
أنا أيضاً كنت أنتظر الضيف الموعود
ووصل ، وهو الشاب الأدهم الأحوى ،
كاتب لدى وكيل عمارة صغيرة ، يتمتع بنظرة جاسرة ،
فتى من الطبقة الدنيا تطمئن الثقة فوق ملامحه
مثلما تطمئن قبعة حريرية فوق رأس مليونير برادفوردي

هذا الوصف الشفاف للمساء مـــع ما يواكبه من شئون رومنطيقية يبلغ الذروة عندما تتردد أصداء قصيدة ستيفنسون « القدّاس »، وعندما يعارض الشعر بعض أبيات سافو (وهذا مما أخبرنا عنه اليوت نفسه في تعليقاته) ثم يحوّل هذا الوصف كله فجأة فيتخذ – مجفلاً – مظهراً جديداً وذلك باستقدام الضاربة على الآلة الكاتبة ؛ ومن الجدير بالذكر أن هذا التأثير للمفاجأة يتم جانب منه بالانتقال المفاجىء في المحلّ الاعرابي للكلمات ، فالكاتبة تكون أولاً «مفعولاً به» للفعل «وترجع» ثم إذا بها تصبح « الفاعل » للفعل « فتزيل » وهـــذا الخرق لقواعد الاعراب المألوفة مثلما أن الأبيات غير المنتظمة تخرق قواعد العروض المعروفة ، يعد مطابقاً لقول اليوت : « ان تركيب الجمل [لدى الشعراء المتافيزيقيين] بعيد عن أن يكون بسيطاً أحياناً ولكن هذا ليس سيئة فيهم ، وانما هو أمانـــة منهم للفكر والشعور » .

وفي الأبيات السابقة حوك مشابه سداته عبارات يتجسد فيها الجمال التقليدي الموروث ولحمته عبارات ناشئة عن ادراك واقعي حـاد للمدينة نفسها ففي قوله – « ومن الشباك تدلت – مظنة سقوط » يثير هذا الاحتراس « مظنة سقوط » توقعاً أن تلك الثياب والملابس قد تسقط في أية لحظة ثم قوله « قد أخذت تجف » يكذّب هذا التوقع تواً . ولكن خاطرة من الجمال سرعان ما ترد في قوله : « وقـد لمستها أشعة الشمس الغاربة » . كذلك لفظة « ديوان » ومـا تثيره من ايحاءات فاتنة مستمدة من الشرق ، فانها سرعان ما تخبو ايحاءاتها حين نعلم أن هذا الديوان ما هو إلا « كنبة » من النوع الذي يفتح ويطوى ويمكن أن يشتريه المـــرء من « دكان سلفردجز أو ماسي »، وهـو يؤدي غايتين ؛ وكذلك قوله : « الضيف الموعود » ينثر الايحاءات المعهودة من احتفاء المضيف بالضيف، ولهفة التوقـع إلى لقائه فاذا كل ذلك يهتز وينتفض عند مـا نستبين أن الضيف ليس هو إلا « الشاب الأدهم الأحوى » ، ولعلّ هنا نوعاً آخر من المفارقة يجب ان نلحظه وهو نقـل الصفة « الأدهم الأحوى » على دلالتها الجميلة في الحيوان أو الأشياء ، فقد صرفت لتصف « انساناً » فتغير وقعها للأسف.

وقوله : « يتمتع بنظرة جاسرة » مثل على كبر مجال المعنى الذي يمكن ان يختزنه تعبير ما حين يعلق في الجملة بشيئين : فهو مرتبط بالفعل « وصل » ، ومرتبط ، بالاسم « كاتب » ؛

وبذلك فهو يصف « حاله » عند وصوله « وصل يتمتع بنظرة جاسرة » ، ويوحي بطابع شخصيته فهذه النظرة هي الصفة الفارقة لديه - ولعلها الوحيدة ، وبهذا نصبح مهيأين لتلقي الخاتمة التي يوردها عنه اليوت في واحدة من أشدّ صوره كثافة وأبعدها أثراً :

فتى من الطبقة الدنيا تطمئن الثقة فوق ملامحه
مثلما تطمئن قبعة حريرية فوق رأس مليونير برادفوردي.

فعجرفيته وبذاذته وسوقيته المتوقحة وتبختره دلالة على الثقة ، ذلك الذي يتكشف في كل حركة ويفضح لديه جهلا داخلياً ووجلا كميناً -كل هذه الصور تتأدى الى مخيلة القارىء من ذلك التشبيه غير المتوقع الذي يستحضر صورة « الانحناء» الذي « عنقر » به الثريُّ المحدث الجلف قبعته فوق هامته .

وعلينا أن نتذكر بأن التأثير النهائي الذي تحدثه هذه الأبيات معاً لم يضعف قوة أحد شقي هذا المحمل التصويري المزدوج « فجمال المساء لم يحطمه قبح المدينة ، وموقف الفتاة لم يوضع موضع سخرية أو تهكم ، ولكن الشاعر نصّ على المفارقة في هذا الموقف تأكيداً حين وازى بين مشتملات الجو من حولها وبين مشتملات الجو في الحب الرومنطيقي المعروف، فالمعارضة بين المتناقضات والجمع بينها (وذلك هو الميزة الفارقة في الشعر المتافيزيقي في رأي جريرسون) قد نجم عنها

تقوية لكل متناقضين ، والشاعر قد قدّم لنا المنظر كله بواقعية فذة كاملة .

ولست أريد أن أوحي بهـذا اللون من التحليل الدقيق بأن شعر اليوت نوع من فن خاص ، بـــل ان القراءة الدقيقة المتأنية مطلوبة — حسبما بين رتشاردز في « النقد التطبيقي » — في كل قصيدة استخدم فيها شاعر ناضج كل ما تحت يده من مكنونات اللغة والمشاعر ، وهذا يصدق على قصائد كيتس مثلما يصدق على المسرحيات الأخيرة التي كتبها شيكسبير .

(١٧) استعمل ريميه دي غورمونت تعبيراً قريب الشبه من هذا — حسبما لحظ اليوت - حين تحدث عن فلوبير قائلا : « ليست هناك كتب إلا التي عبر فيها كاتب عن نفسه بوصف عادات معاصريه : من أحلام وأوهام وحب وحماقة » .

وكل دراسة مستقصية لتطور النظرية النقدية عند اليوت لا بد لها من الوقوف عند فضل غورمونت عليه — في الطور الأول — وقد قال اليوت عنه في مقال : « الناقد الكامل » : « لعل دي غورمونت بين سائر النقاد المحدثين جميعاً يتمتع بأوفر قسط من الذكاء العام الذي كان لدى أرسطوطاليس . لقد كان في علم الفيزيولوجيا هاوياً — وان شئت فقل هاوياً بالغ المقدرة — ومع ذلك فقد جمع الى حد فذ بين الحساسية وسعة العلمـــاء والإحساس بالحقائق وبالتاريخ والقدرة على التعميم »

أما ما كسبه اليوت من قراءة كتابين مثل « مشكلة الاسلوب » Le Problème du Style و « ثقافة الأفكار » La Culture des idées فتدل عليه ملحوظة أخرى قال فيها إن غورمونت : « كان الوعي النقدي لجيل » إنه الذي استطاع : « أن يمدّ ذلك الجيل بالتعبير الواعي عن الحساسية يوم كان في دور التكوين » . ومن الجدير بالذكر أن اليوت في السنوات الأخيرة قد قلل من الاشارة الى غورمونت ، ولا ريب في أن أفكار اليوت النقدية الناضجة اشد تركيباً ومرونة من آراء غورمونت وبخاصة لأن عقله من نسيج أمتن .

ويدين اليوت بالفضل الساطع الذي لا يمحي إلى مفكرين مثل ايرفنج بابت وشارلس موراس و ت إ . هيوم . وقد عالج أنتس أوراس بعض هذه الصلة بينهم وبين أفكار اليوت في دراسته المفيدة – وان كانت بطيئة مملة – وهي بعنوان « الافكار النقدية لدى اليوت » (تارتو استونيا ١٩٣٢)
The Critical Ideas of T.S. Eliot

ولكن وراء كل فضل ملموس ، لا بد أن نكتشف في كل مكان من نتاج اليوت قرابته بماثيو آرنولد ، قرابة نلحظها في آرائهما حول العلاقة بين الفرد والمجتمع وفي مسائل أخرى مثل أهمية « كلية المبنى » في الأثر الفني ، وان كانت هذه القرابة منبهمة بسبب اختلاف حادّ بينهما في المنهج والطريقة .

٢ المشكلة أمام الفنان المعاصر

« أي غفران يرجى بعد هذه المعرفة ؟ »

في مثل هذه العبارة التي يختم بها اليوت « دفن الموتى » ، يكشف عن كيفية امتلاكه هو « للإحساس بعصره »—« تلك النزاهة الفريدة التي تكون مفزعة على نحو فريد في عصر هو أشدّ فرقاً من أن يكون نزيهاً ؛ فهي نزاهة يتآمر عليها العالم كله لأنها مؤذية » لقد أورد اليوت هذه الكلمات في وصف بليك ، وما تبقى من العبارة متفق أيضاً وأهدافه في قصيدة « اليباب » (وقد نشرها بعد سنتين من نشره للمقالة) فهو يستمر قائلاً : « كل ما ندعوه مريضاً او شاذاً او منحرفاً ، كلّ ما يدل على مرض عصر او سِبْر ، فان هذه الصفة ليست فيه . لا يحوز هذه الصفة الا تلك الأشياء التي تكشف، بالجهد الجاهد او بالتيسير الفذ ، عن المرض الدخيل او القوة الحق في النفس الانسانية » .

واذا قرأ المرء قصيدة مثل « سويني بين البلابل » او على وجه أخصّ « بيضة تطبخ » ، وما شابه من نتاج اليوت الاول ، تبدى له وكأن الشاعر مستغرق الخاطر في روعة الماضي حتى انه لا يحسن إلا التعبير عن المفارقة الساطعة بين جماله المستذكر وقبح الوجود المعاصر الجاهم الواقعي ، وأنه

لم يفعل شيئاً سوى أن يطيل عمر حالٍ مزاجية واحـــدة ورثها عن فلوبير في نظرته الى الحياة الانسانية وقد تحطمت الى شيء دنيء خسيس تحت وطأة « المدنية » البرجوازية . ولكن عنـــد الفحص الدقيق يتبدى للمرء أن المفارقات التي أوردها ليست على هذا النحو من الحسم البات وأنه لم يقصر نفسه على التفوه بشيء ضحل محدود مثل الاعتقاد بانحطاط شأن الحاضر ازاء الماضي . فهو على وعي ذلق بما في عصرنا من وعي تاريخي وبما يخلقه من مشكلات . فالمثقف الحديث يملك من المعرفة للماضي ما لم يكن يلمحه الناس منذ قرن ، وهو لا يعرف قطاعاً من هذا الماضي وانما يعرف جميـع صوره تدريجاً؛ فاذا كان محساً بما يعرف فانه يستطيع أن يشعر - كما قال اليوت - « بأن الأدب الاوروبي منـذ هوميرس وأن أدب بلده كله في نطاق ذلك لهما وجود معاً وفي آن واحـــد » . ولكن سيكون لديه أيضاً بسبب وعيه بذاته الناجم عن هذه المعرفة (علمية كانت او نفسية او تاريخية أو أدبية) إحساس في أية لحظة « بكل شيء يحدث حالاً » - كما قال اليوت في حديثه عن جويس .

وهذه الاستبانة إما أن تؤدي الى فوضى واما الى احساس بوحدة كامنة في الحياة . وموطن الصعوبة في معرفتنا اليوم أنها بدلاً من أن تمنح عقل الفرد راحة وحرية فان تكديسها للتفصيلات العديدة المتباعدة غير المترابطة في ظـــاهرها لا

يستطيـع الا ان يبهظه بتنوع محير ، ويجعله « واعياً شديد الوعي بشيء اكثر مما يلزمه »[١] وبقلة جدوى أي يقين ، او كما قال اليوت : يجعله يشعر « ان كل فرد واعٍ بكل مسألة ولا احد فيهم يعرف اي جواب»؛ والمشكلة التي تعرض أمام الفنان هي أن يستكشف نمطاً يوحد بين هذا التنوع ، كما عليه أن يصوّر المعنى الكامل في تراكب التجربة الانسانيـة وتعقدها ، ان كان يعتقد مثل اليوت أن الشعر يجب أن يحوي استجابة المرء – سالبة كانت أم موجبة – نحو تجربته كلها . فمهمته إذن مزدوجة ذات شقين أولهما أن يسجل بدقة مـا أحس به وأدركه ، وثانيهما أن يوضحـه ويفسره في الوقت نفسه ؛ وهو لا يستطيع تحقيقهما إلا اذا قبض على ناصية التشابه القائم تحت المظاهر المتفارقة ، وبهذا يستطيع أن يؤكد جانب التعادل الأساسي لتلك التجارب التي تبدو متخالفة في الظاهر. ومثل هذا الفهم والتأكيد الناجم عنه يمثلان لدى اليوت السبب الأكبر الذي جعله يدمج في نسيج شعره مقتبسات عديدة من شعراء آخرين . فبهذه الطريقة يستطيـع أن يحقق شيئين معاً، فيوحي بوعيه الواسـع للماضي – وهو شيء يملكه حتماً أي قارىء حديث مثقف – ويزيد زيادة كبرى – وهـذا هو الأهم – في مضمونات أبياته ، وذلك بالكشف الضمني عن التماثل (وعن المفارقات أيضاً) بين حياة العصر الحاضر وحيـاة العصور الأخرى[٢] .

وهذا التوجه عنصر مسيطر في منهج قصيدة « اليباب »

فقد رأينا أن المدينة فيها تمثل مدناً كثيرة ، أو قل تمثل خصائص ناجمة عن الحالة العقلية المهيمنة الشاملة التي ولدتها حضارة الجماهير . غير أن مبنى القصيدة يشمل شيئاً أكثر من ذلك . فقد رغب اليوت في أن يجعل التكثر وتعدد الألوان في العالم الحديث أمراً يدخل في نطاق الشعر ، بالطريقة الوحيدة التي يستطيعها الفنان وهي اضفاء النظام والشكل على ذلك التعدّد والتكثّر ، فإذا الرغبة تؤدي به الى أن يستكشف الدليل الهادي في علم الانثروبولوجيا ، وذلك من حيث أن هذا العلم قد جاب دنيا الأساطير القديمة واستخرج مكنوناتها . وليس من قبيل المصادفة ولا هو وليد غريزة خاصة أن تأثر اليوت تأثراً عميقاً بقراءة « الغصن الذهبي » The Golden Bough لأن استطلاعات الانثروبولوجيا وتنقيرات السيكولوجيا أنتجت آصل الثورات في الفكر والمعتقد المعاصرين . وجدير بنا أن نلحظ أن كتاب « من الشعائر الى الرومانس » From Ritual to Romance تأليف جسي وستون ظهر عام ١٩٢٠ في الوقت الذي كان فيه اليوت يفتش عن شكل متلاحم الجنبات يسكب فيه كتلة المادة الملبوكة التي ستدخل في كيان قصيدته ، وذلك أن قراءة هذا الكتاب هي التي قدّمت لذهنه تلك اللمسات التي كان يحتاجها ليتم تبلوره(٣) ؛ وتعلم من الكتاب ، على وجه الخصوص ، نمطاً يتكرر في شتى الأساطير ، هو ذلك التشابه الأساسي بين الأساطير الزراعية — التي تدور على انبعاث العام مثلاً — وبين أساطير الخصب التي تتناول عودة الفحولة الى

الانسان ، والقصة المسيحية عن النشور والبعث وأساطير الكأس المقدسة التي تتصل بالطهارة . وهذه الأساطير جميعاً تصدر من منبع واحد يكمن في الايقاع الأساسي للطبيعة ، أعني موت العام ثم انبعاثه مستأنفاً ، وكان ما فيها من رمز متنوع محاولة بذلت لتفسير أصل الحياة . وكان مثل هذه المعرفة مع ما جاءت بـه البحوث السيكولوجية يشير كله الى الوحدة التامة في كل هذه الأساطير بين المادي والروحي ، وإلى أن الرمزية فيها جميعاً هي في الأساس جنسية – فهي كذلك في الكأس والحربة في قصة الكأس المقدسة ، مثلما هي في شعائر أورفيوس ، أي انها كانت تشير بايجاز الى الصلة الأساسية بين منابع الجنس والدين .

وتقدم حصيلة هذه المعرفة مثلاً مركزاً على المشكلة العامة في الوعي الحديث الذي أجملناه آنفاً . فحين تكشف استطلاعات الانثروبولوجيا عن أن الفروق الظاهرة بين العادات والمعتقدات لدى البشر تغلّف في طواياها مشابه أعمق تكون النتيجة انعتاقاً من الحيرة وتحطيماً معاً . حقاً إن المحرمات تزول ولكن القداسة أيضاً تذوي ، فهذه الطهارة في أسطورة الكأس المقدسة تضيع بين رموز ذات مغزى تولدي تناسلي ، ومع ذلك فانها تنتحل في الوقت نفسه عمقاً خصيباً من القوة البدائية، ضاع منها في الصورة التي عرضها بها تنيسون في كتابه المصوَّر لأنه نزع منها طبيعتها . وحين أدرك اليوت طبيعة

الأساطير ورأى فيها : « مبدأ عاماً كامنــــاً تحت كل مظاهر الحياة »[٤] وجد أيضاً « صعيداً » يوقف عليه قصيدته ، وجد محملاً يجعل ما كان ممكناً في طبيعة التنظيم الموسيقي ممكناً في الشعر. ووجد دليلاً يهديه كيف يضع قصيدته في شكل درامي حين قرأ في كتاب الآنسة وستون عن التصوير المتكرّر للغز الموت والانبعاث في صورة قصة مملكة تضعف فيهـــا جيوش الحاكم وقواه أو يبيدها الوبأ أو الشيخوخة أو كوارث الحروب ومن ثم تغدو البــــلاد قفراً يباباً ويصبح على البطـل واجب استعادتها[٥] لا بالسعي وراء النفع لنفسه وإنما بتسخيره نفسه للسعي من أجل سلامة البلاد وخلاصها .

وبهذا تشمل القصيدة ، في ان معاً ، مستويات عديـــدة مختلفة من التجربة ، لأنها توحي بالتشابه بين مختلف الأراضي المقفرة اليباب . وقد اتخذ الشاعر من لندن المعاصرة موطناً للبحث عن الخلاص ، غير أنه زاد في هذا البحث حجماً وإلحاحاً حين استحضر عالم الأسطورة في القرون الوسطى ذلك العـالم الذي تعتاده الأرواح والأشباح ، فاسم المعركة التي قاتل فيها استتسون هو اسم معركة هزم فيها القرطاجيون ، وفي هــذا اشارة الى أن الحروب متماثلة ؛ وفاتحة القسم الأخير على وجه الخصوص تمدنا بمثل عن الطريقة التي يصوّر بها اليوت تعادل التجارب المختلفة ، وذلك بربط أساطير مختلفة معاً :

بعد الشعلة الحمراء على الوجوه الناضحة بالعرق

بعد الصمت الصقيعي في الحدائق
بعد العذاب في الأماكن المصمتة
والصراخ والبكاء
والسجن والقصر وتردد صدى
الرعد في الربيع فوق الجبال النائيات
من كان حياً قد غدا ميتاً
ونحن الذين كنا أحياء : ها نحن نحتضر ،
بصبر قليل .

فالتذكر ها هنا لا يضم المشاهد الأخيرة من حياة المسيح وحسب ، ولا حيرة حوارييه الجازعة لدى ظهوره عند عمواس ؛ وتهجد الصمت وآلام الكفاح الروحي غير مقصورة على حديقة واحدة وانما قد تنتمي أيضاً الى التفتيش الخطير الذي قام به برسفال أو جلاهد على السواء ؛ و « الصراخ والبكاء » لا تتردد أصداؤهما من الجمهور الذي احتشد في القدس حين أخذ المسيح ليصلب ، وحسب ، وانما تتردد كما توضح الابيات التالية : « من الحشود المتجمعة فوق سهوب مترامية » ثائرة في روسيا المعاصرة . وفي قوله : « الرعد في الربيع فوق الجبال النائيات » اشارة بالمثل الى اساطير الزراعة والى اقتراب الانبعاث في الأرض الموات اليبيسة بقوة المطر واهب الحياة ، واذن فان « الذي غدا ميتاً » ليس هو المسيح وحده وانما اله الزراعة الذبيح أيضاً ، هو أدونيس وأوزوريس

وأورفيوس[٦] . والبيت « ونحن الذين كنا أحياء ها نحن نحتضر » يمثل حلقة وصل تربط – عوداً – عالم الموت لدى الحياة في مفتتح القصيدة ، العالم الذي يستقطب كل عناصر القصيدة ويتردد صداه في كل أبياتها ، بباب الوجود المعاصر الذي يترقب الخلاص ، ذلك الخلاص الذي لا يجيء إلا من خلال التضحية ، كما عبّرت عن ذلك الكلمة الأخيرة الملاحمية التي تتردد اصداؤها من خلال القسم المعْنون : « ماذا قال الرعد » أعني « أعطِ . تعاطف . سيطر » .

ونتيجة لهذه الطريقة التي تحشد ذكرى اللحظات الأخرى والتماثل التام فيما بينها وترصّها في لحظة واضحة يصبح من الواضح أن ليس من مفارقة حادة فاصلة في « موعظة النار » بين الماضي والحاضر ؛ و « موعظة النار » هي ذلك القسم من القصيدة الذي يعالج بخاصة حاضر لندن وماضيها . فالقاذورات تدنس النهر الحديث بيننا لم تكن تلوّثه في قصيدة « بروثالاميون » لسبنسر ؛ غير أن هناك ومضات من جمال ، حيث :

النهر ينضح
زيتاً وقارا
والقوارب تجنح
كلما صادمت تياراً دوّارا
والأشرعة الحمراء

منشورة تتأرجح
صوب الريح ، فوق السارية اللفّاء * .

ومـــع أن ذكر اليزابث ولورد ليستر يوحي بالألق فان الامعان يكشف لنا أن الدعوى الآسنة عن العلاقة بينهما تجعل ذلك الألق في حقيقته خواءً كتلك العلاقة بين الضاربة على الآلة الكاتبة وبين الكاتب الشاب .

إن مثل هذا الاستخدام للجزئيات المتباعدة في قصيدة واحدة يبين المشكلة الخاصة أمام الفن المعاصر ، فهذا الفنان يُواجهه مجال كبير من المعرفة يمثل جزءاً من الوعي الحديث ، وهو يستطيع أن يعبر عنه تعبيراً مرضياً باحدى طريقتين : فاما الاطالة والاطناب واما الحشد والايجاز؛ ويكاد ألا يكون من قبيل المصادفة أن كلتا الطريقتين انتهت الى أقصى تطوّرها في وقت واحد تقريباً في السنوات التي أعقبت الحرب، فاختار جويس الطريقة الأولى في « عولس » Ulysses وخصص مـا يزيد على ربع مليون كلمة ليكشف عن التعقيد الذي تشمله سحابــة يوم عادي كامل ؛ وفي السنة التاليـــة ركّز اليوت – تركيز الخلاصة – تفسيراً لحال المجتمع كله في ما لا يزيد عن أربعمائة بيت ، إلا قليلاً . وقد كان اليوت على وعي بالتشابه بين غايتيهما وذلك أمر تدل عليه مقالة موجزة نشرها خـلال

---

* اللفاء : الثقيلة .

ذلك العام بعد ظهور قصيدة « اليباب » عنوانها « عولس والنظام والأسطورة »[٧] وأدرك كيف كان من الأهمية بمكان لدى جويس أن يجد « صعيداً » يقف عليه نتاجه وذلك هو مبنى الاوذيسية ، حين قال :

« ان السيد جويس حين استغل الاسطورة ، حين صنع توازياً مستمراً بين القدم والحداثة ، فانما اتبع نهجاً سيأثره آخرون بعده ولا بدّ ، ولن يكونوا مقلدين أكثر من تقليد العالم الذي يستخدم مستكشفات انشتين في متابعة أبحاثه المستقلة الخاصة ، وما طريقته إلا ضبط سبيبة العبث والفوضى التي تسمى التاريخ المعاصر ، وتنظيمها واعطاؤها — وهي المستفيضة — شكلاً ومعنًى ؛ تلك طريقة ألمح اليها السيد ييتس ، وأعتقد أنه أول معاصر كان يدرك الحاجة اليها؛ وهي ـ فيما أعتقده اعتقاداً جاداً ـ أول خطوة نحو جعل العالم الحديث ممكناً في الفن » .

ومن الواضح أن الافادة من هذا الكشف يختلف فيها القصصي عن الشاعر ، فقد شعر اليوت — ومن خلفه مثال القرن التاسع عشر — أن القصيدة الطويلة إن كان لا بد لها من البقاء فلا بد أن يكون لها شيء يميزها سوى طولها وأن تتضاعف طاقتها بحذف ما هو حشو منها . وقد رأى أن نقل الشعر لمشاعر سياق الحياة الواقعي والتعبير عن مساق وحجم التنبه الادراكي القائم في لحظة من الوعي يتطلب أشد أنواع

التركيز والتكثيف الصارم . وفوق كل شيء يجب ألا يضعف وقع المحتوى المكنوز تماماً من خلال الروابط المسترخية التي تدخل في المبنى السردي المألوف . ومهما يكن مقدار الصواب يوم كُتِبَ «الخاتم والكتاب» قد اتضح لاليوت أن «أي شيء يقال أيضاً في النثر يمكن أن يقال في النثر نفسه على نحو أفضل» في هذا العصر . والشعر وحده عن طريق ما يكفله له الايقاع والموسيقى هو الذي يستطيع أن يفصح عن الجوهر المركز من التجربة ، وبذلك يقترب أشد اقتراب من الشامل الخالد ، إلا أنه لا يستطيع أن يفعل ذلك إلا بالسيطرة على الشكل المركز المكتنز. ويباشر اليوت هذه المسألة بفهم لجميع العوامل المشمولة ثمة ، أوسع بكثير من فهم ادجار ألان بو مؤلف : « المبدأ الشعري » ، غير أنهما يتفقان في الحاحهما على ضرورة الايجاز في الأثر الفني ، وفي ايمانهما بأن القصيدة يجب أن تبنى بعناية عامدة غايتها احداث أثر كلي من خلال وحدتها . ولذا فان اليوت بعد أن كتب المسودة الأولى من قصيدة «اليباب» ظلَّ يراجعها ويحذف منها الى أن استبقى منها أقل من ثلثي طولها الأصلي لكي يجيد خلق مبنى درامي له ما للشعر الغنائي من حدة وكثافة ، في آن معاً .

غير أن إليوت لا يؤمن بأن هذه الطريقة من المبنى هي المثال الأوحد الذي لا بد من اتباعه ضرورة ، وتلك حقيقة يكشفها لنا في تعليق مسهب جعله في ختام مقالته « فائدة الشعر » وقد جاء فيه :

« لنعد إلى مسألة الغموض : حين نقرّ بجميع الاستثناءات، ونسلم بأن هناك شعراء « عسيري » الشعر ليس لهم دائماً إلا جمهور صغير ، فاني أعتقد أن الشاعر يفضل ـ بطبيعة الحال ـ أن يخاطب أكبر جمهور واكثره تنوعاً ، وأن الذين يقفون في طريقه هم أنصاف المتعلمين والذين أصابوا تعليماً سيئاً لا الأميون الذين لم يحرِزوا شيئاً من التعليم . وأنا نفسي أوثر أن يكون جمهوري ممن لا يقرأون ولا يكتبون ؛ فأكثر الشعر فائدة من الناحية الاجتماعية هو ذلـــك الذي يستطيع أن ينفذ خلال جميع طبقات الذوق الراهنة ـ تلك الطبقات التي ربما كانت أمارة تفكك اجتماعي . وأرى أن الوسيلة المثالية للشعر ، بل اكثر الوسائل تحقيقاً « للفائدة » الاجتماعية منه هي المسرح ، فأنت تحصل في روايـــة من روايات شيكسبير على مستويات عديدة من الأهمية، أما البسطاء من المشاهدين فترضيهم الحبكة، وأما المتأملون فمن نصيبهم التشخيص والصراع في بنـــاء الشخصية ، وأما النازعون إلى الجمال الأدبي فيجدون بغيتهم في العبارة ، واما ذوو الاحساس بالموسيقى فحظهم في الايقاع ، وأما الحضور الذين وهبوا نصيباً فائقـاً من الحساسية والفهم فيجدون قرة أعينهم في معنى ينكشف لهم تدريجاً ، ولست أعتقد أن تصنيف المشاهدين يعدو هذا الوضوح الحـاسم ، بل لعلّ هذه العناصر جميعاً تؤثر في حساسية كل مشاهد على حدة، في درجات من الوعي متفاوتة » .

هذا ضرب من القول يعذّب النقاد النفعيين ويثير سخطهم،

أعني أولئك الذين يعتقدون أن على الكاتب الحق أن يقرر ما يريد أن يفعله ثم يمضي توّاً لتحقيقه . وقد يصرح هؤلاء النقاد بأن مثل هذه الأفكار التي بسطها اليوت غادرة خبيثة أو أنها تحطم السلامة في آثار اليوت الأدبية . ولكن من أسرار الفن الأساسية وأسرار الحياة نفسها أن الفنان الناضج يجد قوته ـ من بعض النواحي ـ حين يبلغ به أن يدرك نواحي قصوره وأن يحسب حسابها . ومثلما أن الفرد يبدأ بتقبل بعض المصطلح التقني في احد الفنون ويتخذه وسيلة تسهل عليه البحث عن صورة تمكنه من احتواء ما يريد أن يعبر عنه ، فانه كذلك عندما ينمو في ممارسة ذلك الفن ويبلغ فيه الى تفهّم حقيقة مزاجه نفسه يعرف أن هناك أشياء معينة هو كفاء بتحقيقها ، وأنه لا يستطيع أن يحققها على خير وجه إلا من خلال الانتقاء والمثابرة الطويلة .

إن الوعي المتطرف لدى اليوت بحدود عمله لهو شديد الشبه بالادراك المنحاش المنعزل لدى هوثورن ـ ادراكه للمفارقة القائمة بين مدينة سالم ذات الضوضاء التي كانت تحيط به وبين عالم الأضواء الخافتة والاخيلة المظلمة التي كان في الوقت ذاته يخلقها في قصته : « الحرف القرمزي » . وان ايثار اليوت لنوع من الشعر مختلف جداً عن النوع الذي يحسنه ليذكرنا ـ بالمثل ـ بقولة هوثورن المكرورة : إن القصص التي كان حقاً يحبها لم تكن هي المكتشفات التافهة التي اهتدت اليها روحه

وانما هي قصص الحياة الواقعيـة التي كتبها ترولوب . وهذه الدرجـــة الغريبة من الانعزال والانحيـاش ، التي يتردد فيها صدى بالوحدة ، إلا أنها تجلب معها عن طريق التعويض تطوراً في الفهم الروحي خـــاصاً ، قد نمت نمواً عضوياً من ظروف الحياة الأمريكية ، نمت من انعزال الفرد عن مركز الحضارة الأوروبيـة . إن انعزالاً صنواً لهذا هو الذي مكن ثورو واميلي ديكنسون من أن يدرســـا نفسيهما دراسة يعزّ مثلها إحكاماً . وقد مكـّن بو وهنري جيمس واليوت ـ وكلهم يملكون وعياً « اقليمياً » مستفيضاً لعناصر الموروث الأدبي التي يأخذها الاوروبيون مأخذ التسليم ويغفلون شأنها ـ من أن يقودوا معاصريهم الأوروبيين بقوة ذلـك الوعي إلى ادراك نافذ لطبيعة الفن .

وعندمـــا كتب اليوت تلك الفقرة التي تحدث فيها عن مختلف مستويات الاستجابة للفن لم تكن تجربتـه في الدراما سوى « آلام سويني » التي لم يتمها ؛ وكان يعلم أن قصائد مثل « اليباب » و « أربعاء الرماد » ـ وهمـا قصيدتان حافلتان بالقيمة وتجدان استجابة في المستويات العالية ـ تغفلان ، حقاً، مستوى الهوّة . ولكن الفنان المخلص يكتب بالطريقـة التي يجب أن يكتب بها لا بالطريقة التي قد يكتب بها . وأهم قيمة تكون للفنان بالنسبة لمجتمعه وأهم عنصر يعير عمله قيمة لا تندثر هو أن يعبر عن أشيع الخصـــائص في الحيـــاة

حسبما رآها في الواقع . أما أن الجمهور الذي استجاب لكل من لاندور ودن كان محدوداً فذلك أمرٌ يحدد من براعتهما ولكنه لا يحطمها ، ولن ينازع أحد في تفوق لوكريشس لأنه لم يبلغ مستوى « الشيوع » والتقبل الجماهيري العام .

واذا كان الشعر الذي يكتبه اليوت يشهد بالتفكك الاجتماعي - هذا اذا تناولناه بأقسى ضروب التحليل - فانه قد عبر عن هذا التفكك كما يجب على الشاعر ان يفعل ، لا باللسن والشقشقة الخطابية ، وانما بالشعور بالحياة المعاصرة التي قدمها للقارىء ذي الحس المرهف اذا هو طالع أبياته . ولم يقدم تلك الحياة للقارىء من حيث ان ذلك القارىء يعرفها عن طريق عقله ، وانما من حيث انه يعرفها تجربةً حسية واقعية ، جزءاً من كيانه كله ، عن طريق شهادة حواسه ، تلك الشهادة ذات الطنين النابض .

ولكن ان كان أحد الشعراء شديد الوعي بأهدافه وتأثيراته - كما هو حال اليوت نفسه حسبما اتضح من ملاحظه حول « عولس » وفي مقاله « فائدة الشعر » - فان هناك دائماً شبهة تعشش في عقول بعض القراء تدفعهم الى الظن بأن طريقته في خلق النظام في محتوى الأثر الفني لديه انما هي طريقة يعرفها العقل ويتدبرها ، وان ما يقوله لا يمكن ان يكون كله صادراً عن اخلاص ، لان جانب التلقائية فيه واه ضعيف ، وربما كانت المهمة الكبرى التي نصب اليوت نفسه لتحقيقها في

« اليباب » ، أعني ان يضبط سببية العبث والفوضى التي تسمى التاريخ المعاصر وان ينظمها ويعطيها – وهي المستفيضة – شكلاً ومعنى ، قد جعلته بعض التجارب التي قام بها في سبيل تلك الغاية يبدو وكأنه عامد مصنوع ؛ ومن اليقيني ان بعض النظائر التي شابه بها المبنى الموسيقي ، وبخاصة اجماله للخيوط الموضوعية في النهاية المنكسرة لدى القسم الختامي من القصيدة ، قد ظلت تبدو لي مقتسرة مسرفة في الافتعال . ولكن هذا يختلف كثيراً عن قول من يقول انه فنان يسرف في الوعي والعمد . والحق ان هذه التهمة تغفل عن ان بعض شعر الماضي الذي يبدو خلال النقلة الزمنية تلقائياً عفوياً من دفق البديهة – كشعر شوسر مثلاً – كان في حقيقة أمره وليد دأب طويل وتمرس بالنظرية الشعرية وانه جاء مقدّراً مثل شعر اليوت . وان أعظم قصيدة قصصية سردية في اللغة الانجليزية أعني « ترويلس وكريسيدا » تتمتع بالعاطفة الاصيلة في الابيات التي يترجمها شوسر عن بوكاشيو مثلما تتمتع بتلك العاطفة نفسها حيث يحاول شوسر ان يتدبر مبنى القصيدة الايطالية ويعالجه ليجعله صالحاً لغاياته .

ويبدو انه كلما كان الفن أشد وعياً كان ذلك افضل ، ان كان هذا الوعي يعني درجة احكام الفنان للدقائق المستمرة أبداً في صنعته ، أقول هذا على رغم ما يعترض به نقاد القرن التاسع عشر دفاعاً عن العبقرية التي لم تنل قسطاً من التثقيف . غير

أني ذكرت شوسر ايضاً لأشير الى فرق في الفن الحديث ، فقد بينت في الفقرات التي كتبتها عن تطور الحس التاريخي تطوراً سامياً ان اليوت الشاعر ليس فحسب يعرف نطاقاً واسعاً من الوسائل الفنية الممكنة معرفة محتومة عليه ، مثلما ان المهرة من الشعراء منذ عصر النهضة كانوا يحرزون هذه المعرفـــة احرازاً يتزايد مع مرور الايام ، وانما هو – بالاضـافة الى ذلك – على وعي كبير بالعمليات الذهنية نفسها ؛ وهذا النوع الخاص من الوعي هو الذي جعله يستشعر ضرورة إنشاء المبنى لقصيدته الطويـلة على أساس قـــائم خارج نفسه ، على نمط موضوعي غيريّ من الاساطير .

ومن المحقق ان كتاب « عولس » يقدم لنا مثلاً أكمل على احراز الفنان المعاصر واحكامه لمسألة الوعي بطريق مشابهة ، وحين يتـــأمل المرء ذلك العمد الاحكامي المهيمن المبنى في كتاب جويس ، ويرى تلك الدرجـــة التي لا تكاد تصدق لكيفية خلق التوازي بين أدق التفصيلات واصغرها في قصته وبـــين التفصيلات في « الاوذيسية » (دع عنك تلك الخطة المعقدة من المتناظرات بين مقاطع من قصته وبين مختلف الالوان والفنون والاعضاء الجسمية وغير ذلك) – فانه يبدأ يستغرب لم لم تلبس قوته الخلاقة الضخمة ثوب الحماقة بهذا الذي كدسه فوقها تكديساً خلاباً من حصافة ولوذعية تبدو وكأنها عبث لا طائل تحته ، وليس في تلك الحصافة واللوذعية شيء يعد

ضرورياً للقارىء كي يعيه من اجل ان يتابع تطور اليوم الذي يحياه كل من بلوم واستيفن وعياً كاملاً . ولكن المرء يدرك في النهاية ان ذلك « **الاكتمال** » نفسه في هذا المبنى الخارجي المتعسف قد يكون هو الشيء الوحيد الذي منح عقل جويس – المستغرق في الثقافة القديمة الذي بارحه الايمان وما يزال يمتلك عادات الفكر المنطقي الارسطوطاليسي الراسخة – ذلك الانطلاق الخلاق العظيم الذي كان ممكناً له، وذلك حين هيأ له محملاً يبني عليه عمله ، محملاً يمتاز بانه من خير القصص في الحضارة الغربية .

واذا حدث أن شعر أحد بأن جويس أو اليوت قد كشف عن نوع من ضعف « الصمّيم » المتعبد للكتاب لأنه يعتمد في مبنى كتابه على ثقافته الأدبية لا على الحياة فيجب أن يتذكر أن شيكسبير نفسه يكاد أن لا يكون قد خلق حبكة واحدة من حبكات مسرحياته، وأنه كان يأخذ نمط الأعمال والأحداث التي يشارك فيها أبطاله جاهزاً معدّاً ، وبذا يستطيع أن يقصر اهتمامه المحشود على مدّهم بالحياة . ان من يعتقد أن الأدب لابد من أن يبدأ من تجربة شخصية واقعية فانما يتلبس بهوى يصيب الجاهلين . نعم ان الأدب يجب أن ينتهي الى حيث يقدم احساساً بالحياة ، ولكن ليس من الضروري أبداً أن يعاني الشاعر بشخصه كلّ ما يصفه . بل الحق أنه كلما كان مجال الفنان اكثر حرية ، كانت معاناته أمراً

مستحيلاً ، بل يستطيع خيال الشاعر أن يمضي فعالاً فيما يقرأه مثلما يفعل في المادة الخام التي يستمدها عن طريق الحواس . لقد لحظ اليوت وهو يتحدث عن الشعراء المتافيزيقيين أن من علامات النضج الانساني أن لا يكون في احساس المرء أي فاصل بين ما يقرأه وما يجربه أكبر من الفاصل الذي قد يقوم بين العاطفة والعقل . (٨)

تعليقات

(١) يستعمل الاستاذ ليفز عبـــارة مشابهة وردت على الصفحة : ٩٤ من كتابه « مؤثرات جديدة في الشعر الانجليزي» New Bearings in English Poetry (لنـــدن ١٩٣٢) . وتفسير الاستاذ ليفز لشعر اليوت يشكو من الايجاز المسرف ، هذا على ما فيه من ادراك حاد لبعض الجزئيات التي أدين له من أجلها بالفضل في هذا الفصل . ويبدو أنه يكتب دائباً من موقف دفاعي كأنه رسول الفن الحديث الى عالم لا يستسيغه ؛ ولذا جاء نقده ، على اخلاصه ، مفتقراً الى الاتزان وسعـــة الادراك .

(٢) ان استخدام اليوت لما يقرأه (وتلك لمحة ثقفها من الرمزيين ثم أوغل فيها) كانت عقبة أمـــام كثير من قرّاء شعره حتى انه ليحتاج منـــا مزيداً من التعليق . فهناك من يعتقدون أن فهمه مستحيل دون وجود القدرة على تبـــين الاشارات الكثيرة المتنوعة التي يوردها ، وهؤلاء لذلك قـد عدّوه « شاعر المثقفين » وتخلوا عن قراءته يأساً وغدوا لا يكترثون بأن يمضوا في تعقب ذلك المجال الواسع المتخصص من عدّته في المعرفة ، لأنهم يرون ذلك التعقب أمراً لا يعود على طالبه بثواب ولا يراوحه برجاء . وهناك فئة صغيرة من القراء أساءت إلى سمعته ، أعني أولئك الذين عـــدوا شعره

نوعاً من السرّ الخفيّ الذي لا يستطلع طلعه إلا العارفون . فهم اذا رأوا أحداً ألقوا في وجهه بهذا السؤال العجرفيّ : ألم تقرأ « الغصن الذهبي » ؟ أما عندك مجموعة تاروت ؟ أما قرأت الاوبانشاد ؟ ألم تتبين أن تلك اشارة الى فرلين ؟ كيف بالله تتوقع اذن أن تفهم اليوت ؟

وأقصر جواب على هذا (وهو جواب أرجو أن أكون قد أيدته وجمعت له الشواهد في سياق هذا الكتاب) أن المرء يبدأ بفهم اليوت حين يبدأ بفهم أي شاعر آخر : أي حين يصغي إلى الأبيات ، ويرى في نمطها كلاً مستديراً ، حين يصغي الى ما يريد الشاعر أن يبلغه اليه بدلاً من أن يبحث عما ليس هنالك. أما ما يحققه اليوت في اشاراته الأدبية وأما المعدات الضرورية لفهمه فتأمل من أجلها فاتحة القسم الذي جعل عنوانه : « موعظة النار » :

ظُلـّةُ النهر انشقت : وتعلقت آخر أنامل الورقات
ممتسكة بالضفة البليلة ثم غاصت فيها ،
وعبرت الريح الأرض الداكنة دون زفيف
وارتحلت الحوريات
وأنت يا نهر التيمس الجميل ، تسلسل في نعومة إلى أن
أنهي أغنيتي .
لا يحمل النهر زجاجات فارغات ، ولا أوراقاً تلف بها
السندويشات ، ولا مناديل حريرية ، ولا صناديق كرتونية ،

ولا أعقاب اللفافات ولا أمارات عن الليالي الصيفيات .
وارتحلت الحوريات ؛
واصدقاؤهن ، أولئك المتسكعون الذين ورثوا عمل
الأدلاء ؛ ارتحلن ولم يخلفن عنوانات .
وعند أمواه الليمان جلست وبكيت ...
وأنت يا نهر التيمس الجميل ، تسلسل في نعومة الى أن
أنهي أغنيتي
أنت يا نهر التيمس الجميل ، تسلسل في نعومة لأني لا
أرفع صوتي ولا اطيل كلامي ولكني من ورائي، في عاصف
بارد ، أسمع
قعقعة العظام ، وقهقهة تنتقل من أذن إلى أذن .

فاذا قرأ أحد هذه الأبيات بأذن واعية وكان ذا احساس مرهف بالانتقالات المفاجئة في حركتها ، فان المفارقة بين نهر التيمس الحقيقي وبين منظره الموسوم بالمثالية خلال العصر الذي كان يجري فيه قبل أن تحف به المدينة الكبيرة ، تنقلها تلك الحركة نفسها ، سواء استطاع ذلك القارىء أن يدرك أن المصراع المتكرر مأخوذ من شعر سبنسر أو لم يستطع ؛ واذا كان في ذاكرة القارىء صور محببة مما جاء في قصيدته « بروثالاميون » انضاف الى المفارقة زخم كبير وحدة بالغة . وكذلك هي الحال فيما يتصل بالسرعة المروعة في البيتين الأخيرين والهزة المفزعة التي يحدثانها : ليس من الضروري أن

نعزو هذا الأثر الى قصيدة مارفل «الخليلة الخفرة» غير أنه إن كان في أذن القارىء أثر من تلك النقلة الفجائية في ايقاع تلك القصيدة فان في ذلك اعلاء لمقدار التأثير .

وفي هاتين الحالتين ليس يتطلب من القارىء شيئاً مختلفاً في نوعه عما يتطلب منه لدى قراءته قصيدة « ليسداس » لملتون، فان قراءة واحدة متأنية لتلك القصيدة تخلب القارىء بما فيها من غنى في رخامتها المتفردة ، وتجعله يريد أن يمضي لاحراز فهم كامل لشكلها المعقد ، وللطريقة التي يتم بها بناؤها من خلال سلسلة من الذرى ، ولكن هذا كله لا يفهم الا من خلال معرفة ما للعرف الشعري المتقن الذي ورثه ملتون من القصيدة الرعوية الكلاسيكية او التي كانت في عصر النهضة . بل ان هناك كثيراً من العبارات التي لا تكتمل استساغتها الا اذا استحضر القارىء في مخيلته الطريقة التي يعالجُ بها مثلَ هذا الموقف شعراء مثل فرجيل او ثيوقريط . زد الى ذلك ان بعض الأبيات المشهورة تحتاج اذا شاء المرء ان يقبض على ناصيتها ويستكنه معناها الى شروح ادبية وتعليقات تفسيرية كالذي تحتاجة اية عبارة لدى اليوت . اليك مثلاً قوله :

ثم جاء قاموس
ذلك السيد المبجل ، ينقل الخطو وانيا ،
عباءته من شعر ، وقلنسوته من حلفاء ،
موشومة بصور كابية ، وعلى الحوافي

صورة كصورة زهرة الشقائق النعمانية وقد وسمت بالحزن .

فان الثروة الاسطورية المكنوزة في هذه الأبيات قد تحتاج اذا وضعت في صورة نثر إلى فقرة طويلة .

كل قصيدة اذا ابتدأها القارىء مأخوذاً بالحركة في أبياتها، فان ذهنه قد يزود نفسه تدريجاً بالمعلومات الضرورية له كي يفهم ما تحدثه تلك الأبيات . فاذا قرأ القارىء الحديث قصيدة من عصر النهضة فهذا يعني أن يذكّر نفسه ببعض التفصيلات الاسطورية التي كانت معروفة مألوفة بين القراء المثقفين في ذلك العصر ثم أصبحت اليوم منسية . واذا كان يقرأ شاعراً معاصراً كان الأمر أمر تعويد النفس على معالجة غير مألوفة تقتحم ما لدى القارىء من مفهومات مسبّقة حول ماهية الشعر (مثلما أن وردزورث قد اقتحم المفهومات المسبقة التي ورثها من القرن الثامن عشر) والأمر في ذلك كله هو ما قاله اليوت في ختام مقاله : « فائدة الشعر » :

« فوائد الشعر تختلف يقيناً كلما تغير المجتمع، كلما تغير الجمهور الذي يتوجه الشاعر اليه ... وقد تكون صعوبة الشعر (ومن المفروض أن الشعر الحديث صعب) ناشئة عن الطرافة : ونحن نعرف السخرية التي ووجه بها وردزورث وشلي وكيتس وتنيسون وبراونج كل بدوره — ولكن يجب أن نذكر أن براونج وحده هو الذي دعي «صعباً»، وقد وجد النقاد المعادون للشعراء الآخرين أنهم « عسيرون » إلا أنهم بدلاً من ذلك

وصفوهم بالبلادة ؛ أو قد تكون الصعوبة ناشئة عن أن القارىء قد قيل له أو قد أوحي اليه بأن القصيدة ستكون صعبة . فالقارىء العاديّ إذا نبه إلى غموض قصيدة ما ، تهيأت نفسه للوقوع في حالة من الحيرة ليست صالحة لتلقي الشعر . فبدلاً من أن يبدأ ، كما يتوجب عليه أن يبدأ ، بحالة من الحساسية ، يربك حواسه برغبته في أن يثبت مهارته وأنه كفاء بشيء ما لا يعرف ما هو — أو بالرغبة في أن لا ينخدع. هنالك ما يسمى الفزع على المسرح ولكن ما يستولي على مثل هذا القارىء هو فزع الهوة أو المرسم . غير أن القارىء « الحريف » أي الذي يبلغ في هذه الأمور مرحلة من « **الصفاء** » العظيم لا يهتم بأمر الفهم ، أو قل لا يهتم به في البداية على الاقل . وأنا اعلم أن كثيراً من الشعر الذي أوثره وأعكف عليه انما هو الشعر الذي لا أفهمه لدى القراءة الأولى، وبعضه شعر لست واثقاً أني قد فهمته ، ومن ذلك مثلاً شعر شيكسبير . ثم هناك الصعوبة الناجمة عن ترك الكاتب لشيء تعود القارىء على أن يجده فيتحير هذا القارىء ويتلمس ما غاب ويعنّي ذهنه طلباً « لمعنى » غير موجود ولا يراد له أن يكون موجوداً » .

ومن المناسب أن نلحظ كيف أن الفقرة التي أوردناها من « موعظة النار » مثل على طريقة اليوت التي تهدف إلى الايحاء بالتماثل في قلب المفارقة . تأمل قوله : « وارتحلت الحوريات»

تجده قد شفعها أول مرة ببيت من شعر سبنسر يصلح ليهيىء جواً ريفياً رعيانياً : « وارتحلت حوريات النهر عند حلول الشتاء » . ولكن الأبيات التالية تستحضر صورة التيمس الحاليّ في فصل الصيف ولذا فان قوله « وارتحلت الحوريات » يتخذ معنى آخر فيومي إلى أن « عصر الحبّ الرومنطيقي قد ولّى » .

حتى اذا كرّر هذه القولة بعد بضعة أبيات تغيرت الحوريات أنفسهن فأصبحن آدميات بشريات ؛ ولكن الشعور الذي ينقله الشاعر ليس هو شعور التمجيد للماضي ووصف الحاضر بالدناءة والخسة ، بل انه ليوحي – وان كان ذلك في صوت خافت – ان هذه الومضة من الحياة الراهنة على ضفة النهر – على خستها وقذارتها المثبطة – لا يمكن أن تفترق افتراقاً كلياً ، ما دامت حياة بشرية ، عما كانت عليه حياة الناس في الماضي ؛ أما الشبان الموسومون بالمثالية الذين يستمعون إلى اغاني الزواج في أشعار سبنسر ، فتياناً كانوا أو فتيات ، فانهم يتخذون هنا وضعاً جديداً أمام أنظارنا ، إذ لا يمكن ان يختلفوا اختلافاً كلياً عن الشبان الكسالى المعاصرين الذين يتسكعون في أرجاء المدينة ولا عن حورياتهم ، وهذه اللمسة الانسانية تنقلهم من حيز المجرد وتمنحهم الواقعية ، وعلى هذا النحو فان الهمهمة السارية التي رسمت هذه « المفارقة المشابهة » قد نمت نمواً مباشراً من أعماق الادراك السيكولوجي

لطبيعة الحياة ، لدى اليوت ، أي نشأت من الطريقـــة التي اختلطت فيها الرفعة والدناءة اختلاطاً لا انفصام فيه حتى في نفس أشد الأفراد إرهاقاً .

(٣) ها هنا مسألة من الضروري أن نذكرها وهي : أن من شاء أن يتذوق قصيدة اليوت فليس تذوقه لها معتمداً على قراءته لدراسة الآنسة وستون . لقد ظللت استمتــع بقصيدة « اليباب » سنوات عديدة قبل أن ينقلني اهتمامي بكشف ما لثقافة اليوت من اثر في تطور شعره إلى الاطلاع على كتاب « من الشعائر الى الرومانس » . غير أني بعد أن قرأت ذلك الكتاب أصبحت قادراً على أن أتتبــع -- بحظ اكـــبر من الوضوح -- تلك الخطوات المنطقية التي أدت باليوت إلى نظم ذلك المبنى ، وأصبحت قادراً على أن أدرك بتفصيــلٍ نوع الحافز والمخرج اللذين هيأهما ذلك الكتاب لذهنه . وأصبحت استطيع أن أفهم فهماً اكمل من ذي قبل كيف وقعت تلك التفصيلات المتباعدة في صلب ذلك الاطار المكتمل . فمثلا : كنت من قبل أرى ان استحضار تلك الحزمة الخبيثـــة من ورق « اللعب » في القسم الافتتاحي ليس إلا حيلة دراميــة بسيطة أراد بها إليوت أن يقدّم للقارىء شخصياته وان يؤكد في الوقت نفسه أمر نزولها عن هويتها ، أي أن الكائنـــات البشرية حين نراها في مظاهر متغايرة متفارقة تظل هي نفسها لا تتبدل خلال العصور ، ولم اكن في زماني قد رأيت رزمة

من ورق « تاروت » (وان شئتم راهنتكم وانا غير الخاسر ان اليوت نفسه لم يرها) غير ان الآنسة وستون تقول إنّ أرباعها الأربعة هي الكأس والحربة والسيف والصحن ، وهي تناظر الرمزية الجنسية في قصة الكأس المقدسة ، وان فائـدة هذه الورقات في الأصل لم تكن هي « التنبؤ بالمستقبـل على وجه عام وانما التنبؤ بنشوء الامطار وسقوطها ، تلك الأمطار التي تجلب الخصب للبلاد » (ص : ٧٦) ، ومن هذه المعرفـة ازدادت – في وضوح – الملاءمة العاطفية بين القصيدة وهذه « الرزمة الخبيثة » .

لكنني اذا استثنيت هذه الجزئيات والتفصيلات القليـلة المفيدة فاني اشك في ان تكون الدراسة القيمـة التي كتبتها الآنسة وستون قد اقدرتني على ان احسّ القصيدة بمزيد من الحدة والحرارة ، ذلك أن جلّ ما هو هام في كتابها وصالح للاعانة على تذوق « اليباب »، وبخاصة تأكيدها أمر التماثل في مختلف الأساطير بين الطرق التي تعبر بها تلك الأساطـير عن الجنس والدين ، قد ضمنه اليوت في مبنى القصيدة أو وضعه في التعليقات . ولذا فان قصيدة « اليباب » ، على خـــلاف « أناشيد » بوند ، لا تحتاج عودة الى ما قرأه الشاعر كي تصبح قابلة للفهم ، لأن مبناها في المقام الاول غنيّ بذاته عن ذلك .

غير أن وجود التعليقات المرفقة بها قد يبدو تكذيباً لما أوكده ، وانا اقول ان تلك التعليقات وسيلة مصطنعة مجتلبة ،

ولكن لها ما يماثلها في الشعر الانجليزي كتلك التعليقات المرفقة بقصيدة « يومية الراعي » The Shepherd's Calendar إلا ان سبنسر كان يريد لقصائده ان تنافس قصائد الأقدمين حتى في جعلها في مجلد مرفق بشروح وتعليقات ، كتبها مجهول كان يرمز لنفسه بالحرفين إ . ك . (ولعله هو سبنسر نفسه، فان لم يكن هو فقد كان إ . ك . امرءاً يعمل بتوجيهه) وتلك غاية لم تدر في خاطر اليوت ، فان تعليقاته وليدة رغبته في ان يعرّي قصيدته حتى يبرز جوهرها عارياً خالصاً لكي يحقق الاثر المركز الذي يبغيه . فان الايجاز الذي اعتمده ، وبخاصة حين شفعه بطريقته في جعل ما يقرؤه جزءاً لا يتجزأ من تجربته ، كان يتطلب بعض صوىً موضحة ان كان للقارىء ان يتتبع خطاه دون ضلال . وواضح انه لا بد للقارىء حسبما بينت في حديثي عن الأبيات الختامية من « دفن الموتى » ، اذا هو شاء إحراز فهم كامل لبعض أجزاء قصيدته من ان يكون واعياً بقرائن الاشارات الخاصة إلى الشعراء الآخرين . وحيث شعر اليوت أن إحالة القارىء للقرينة امر ضروري فانه فعل ذلك كاشارته الى « الجحيم » و « الشيطان الابيض » و « أزهار الشر » . كذلك أورد اليوت أصول مقتبساته حيث كان بعض التأثير في عبارته مستمداً من الاصل ، وحيث الأصول قد تكون مما لم يألفه القارىء من قبل . فقوله مثلاً :

ومن ورائي ، من حين لحين ، أسمع

صوت الأبواق والعربات التي ستحضر
سويني الى السيدة بورتر في الربيع .

ـ هذا القول نفسه دون حاجة الى تبيان الأصل في الاقتباس ينقش في النفس وصفاً حاداً لما يحفّ « بالقناة البليدة ... خلف بيت الغاز » ، واكثر القراء المعاصرين قد يمكنهم ان يوردوا المفارقة المدهشة حين يتذكرون :

ومن ورائي أسمع دائماً
عربة الزمن المجنحة تقترب مني .

ولذا فلا يحتاج اليوت شيئاً سوى أن يذكر قصيدة « إلى خليلته الخفرة » محض ذكر في التعليقات ولكن من الضروري له ان يضيف أبياتاً لشاعر اليزابثي مغمور اسمه جون داي كي يمكن القارىء من ان يسمع « صوت الابواق » على نحو مزدوج . وتلك هي الابيات :

حين تسمع فجأة وأنت مصيخ
ضجة الأبواق والصيد ، التي ستعيد
اكتايون إلى ديانا في الربيع
حيث يرى الجميع بشرتها العارية ..

ومهما يعترض المعترضون على إدراج تلك التعليقات فمن العسير أن ينكر أحد تلك الومضة اللماحة المكنوزة التي

تحملها تلك المفارقـــة اللامتجانسة بين بشرة ديانا العارية ، وبشرة السيدة بورتر .

وبعض الملاحظ التي تعد أشدّ مما سبق تعميماً في التعليقات تعين على ان تبرز مبنى القصيدة بحوافيه الحـــادة ؛ فالعاطفة العقيمة التي تتلهب فتأكل نفسها – وهي الخيط الذي عليـه تدور « موعظة النار » – تلك العاطفة تتلقى توكيداً وتأييداً من التعليقة الرشيدة اللائقة التي تذكرنا بأن التعبـير عن ذلك الموضوع يومي الى بوذا والقديس أوغسطين ، هذا على أن قراءة آثارهما أمر لا يستدعيه فهم القصيدة . وأنا لم اقـــرأ بعد « الاوبانشاد » التي استعار منها اليوت ذلك النقـل الصوتي « لما يقوله الرعد » ولكن يتضح من أبياته أي « معـادل موضوعي » بارع وجده في تلك الاسطورة .

ولعلّ أكبر اعتراض لي أنا خاصة على التعليقات ينصب على تلك النغمة العارضة التي سمّاهـــا اليوت نفسه « الوقار الكهنوتي » حـــين تحدث عن بعض العبارات في « الغابـــة المقدسة » ، ولكن نظرتي هذه قد خفـّت غلواؤها حين أقر أن بعض التعليقات التي صدمتني بادىء ذي بدء ورأيت فيها تقعراً أو اغراباً على القارىء لا مسوغ له ، وبخاصة تلك التي تتناول تيرسياس ، أصبحت في نظري اليوم مفيـــدة لتفسير القصيدة . ومـــا يزال اعتراضي على الجساوة في التعبير واردا ولكن هذا ربما نشأ عن رغبة اليوت في أن يضع التفصيلات

الضرورية بأشد ما يستطيع من ايجاز ، وبسبب اتساع ما اضطلع به في هذه القصيدة ونواحي القصور المحتومة في مزاجه كان ذلك فيما أقدر هو الثمن الذي دفعه كي يتجنب ما قد يعده خانقاً لطاقة القصيدة وقدرتها على الاندفاع إذا هو جعل حلقات الربط بينها مسهبة في سياق النصّ نفسه .

ولعلّ تلك الجساوة أيضاً تعود إلى استحياء اليوت من أن يتحدث بضمير المتكلم وهي صفة لازمته أيضاً في تلك المقررات الثقيلة المغالية أو المقصرة في ماكتبه من مقدمات وفي التعليقات التي كان يكتبها في مجلة « المعيار » ، أما في هذه التعليقات المرفقة باليباب فانها طلعت في صورة سخرية ذات حدين فهو يبدو أنه يسخر من نفسه لأنه يكتب تعليقة وهو في الوقت نفسه يكتبها ليؤدي بها شيئاً ما. ومما لا ريب فيه أن التعليقة عن « الدجّ الناسك » التي تنبئنا أن اسمه العلمي Turdus aonalaschkae palasii وتقتبس وصفاً له من كتاب تشابمان : «الموجز في الطيور في الشمال الشرقي من امريكا» - هذه التعليقة تبدو وكأنها جهد بروفرك الجاهد المستيئس لكي يتفوه بشيء مهم ، فاذا به كالذي صمت دهراً ونطق كفراً . غير أن التعليقة مختومة في الواقع بجملة مفيدة وهي : « أن أغنيته التي تتقطر كحبات الماء مما يبعث على الحفاوة به حقاً » . وبهذه الجملة أوحى لنا اليوت بالصوت نفسه الذي استمدت منه أبياته وجودها (مثلما قلت في ختام الفصل الذي عقدته عن

الخيال السمعيّ) بل ان الجملة التي اقتبسها من تشابمان تتميز بالوصف الدقيق في نظر علماء الطيور .

ومثلما أن اليوت يستخدم التعليقات في « اليباب » نجده يكثر في قصائده من استحضار الحكم المصدّرة[1] الصالحة لكل قصيدة على حدة ، وهذه وسيلة ليست عرضة للقول بأنها دخيلة على المبنى ، والغاية منها هنا أيضاً هي أن تمكن الشاعر من أن يكفل تعبيراً مكثفاً مكتنزاً في القصيدة نفسها وأن يلفت القارىء ليستبين ، حتى قبل أن تبدأ القصيدة ، أنه في قراءة الشعر يجب أن يحشد انتباهه كاملا لدى قراءة كل كلمة ، وفي الحالتين تهدف الحكمة المصدّرة لتكون جزءاً لا يتجزأ من التأثير الذي تحدثه القصيدة ، وفي الأمثلة الموفقة تضيف الحكمة عبيراً دقيقاً من الربط ، فهذه القولة : « مسطاح كورتز – ميت هو » وهي الذروة المؤلمة في قصة « قلب الظلام » لكونراد ، وهي تعبير لكونراد عن الفزع المطلق ، توجز في جملة واحدة نغمة اليأس الجاحد نفسها التي تصدر من قصيدة : « الخاوون » . ولا ريب في أن عزلة بروفرك المروّعة ، تلك الربقة المغلقة التي تحف به ، تزداد حدة ووضوحاً حين تسلط عليها هذه الكلمة المقتبسة من «الجحيم»: « لو كنت أعتقد أن جوابي يتوجه إلى من قد يعود إلى ظهر الأرض ، لما هزّتني بعدُ هذه الشعلة ، ولكن ان كان ما

---

(١) أي التي توضع في صدر القصيدة تحت العنوان . – المترجم

سمته صحيحاً وأن أحداً لم يرجع ابداً حياً من تلك الأعماق فاني أجيبك دون أن أخشى عاراً » . ذلك أن بروفرك لا يستطيع ان يتفوه في نجواه بما يحاور به نفسه إلا لأنه يعلم أن ليس ثمة من يسمعه . أما لماذا سمّى الشاعر هــذه القصيدة « أغنية حب » فذلك شيء يكمن في تلك السخرية المريرة أعني أنها لن تغنى أبداً ، وأن بروفرك لن يجرؤ على أن يجهر بما يحس .

وأخيراً أقول في ختام هذا التعليق حول تعليقات اليوت انه لمن الجدير بالنظر كيف أن اليوت يستغل العنوانات مثلما يستغل الحكم المقتبسة المصدّرة ويجعلها عناصر لا تتجزأ من عناصر التأثير ، وذلك ليؤكد ايمانه بأن الشاعر لدى كتابة الشعر يجب أن يحسب أن كل كلمة يخطها على القرطاس فانما وضعت بعد تدبير وتقدير . وكثيراً ما كان هدفه من العنوان في القصائد الأولى أن يخرج القارىء من حال الحبور ، ذلك هو الحال في العنوان « سويني بــين البلابل » ، والعنوان نفسه تورية متافيزيقية مكتنزة ، وكذلك هو المعنى المزدوج في العنوان : « سويني منتصباً » ، كذلك فان العنوان : « بربانك ومعــه دليل ، وبلايشتين ومعه سيجار » يهيء مسرحــاً من الزاوية الدرامية وبعده تجيء حكمة مقتبسة مصدّرة تتكون من عبارات أخذت من أدباء آخرين ، وتشير إلى أحــداث في البندقية فهي مستمدة مثلاً من « عطيل » و « أوراق أسبرن »

و « ألحان جالوبي » لبراونج وقد قدّر لها الشاعر أن تستدعي لدى القارىء ذلك المجال الواسع من صور ترتبط بالمدينة ، غير أنها في هذا المقام تشبه أن تكون محاكاة قاصرة ولا تحدث تأثيراً كبيراً . وأخيراً ذلك العنوان المفزع : « بيضة تطبخ » فانه يتطلب من القارىء ليفهمه أن يعرف أن البيضة التي لم تعد طازجة لتؤكل كما هي ، ولا بد من أن تستعمل في الطبخ ليتم تصريفها ، انما توصف بتشديد النبر على النعت « تطبخ » . وهكذا يتصل هذا العنوان بالحكمة المقتبسة عن فيون وهي أيضاً تنبئنا بعمر البطل وحاله في القصيدة :

« وفي السنة الثلاثين من عمري
تحسيت العار كلّه » .

(٤) وستون ، ص : ٣٦ .

(٥) المصدر نفسه ص : ٢١ .

(٦) هذه المسألة لحظها هيو روس وليامسون في كتابه : « شعر اليوت » (لندن : ١٩٣٣) ص : ١٣٥ وكتاب وليامسون ، على أنه ليس حاسماً في ملاحظه النقدية، يعد معواناً مفيداً فيه تفسيرات صالحة ، وأنا مدين له في غير موطن من كتابي هذا .

(٧) مجلة « المزولة » The Dial ، تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٢٣ ص : ٤٨٠ — ٤٨٣ .

(٨) منذ أن كتبت هذه الفقرة أعدت قراءة تلك العبارة الواردة في مقالة هنري جيمس : « فن القصص » التي تعبر بدقة عن الصلة بين الأدب والتجربة ، تلك العلاقة التي حاولت أن اوضحها ولذا فاني اثبت هذه العبارة في هذا الموضع ، ثم انها تبين أيضاً التماثل في الرأي بين جيمس واليوت . أما جواب جيمس على قول من نادى « ان القصّاص يجب ان يكتب من تجربته » فقد جاء على النحو الآتي :

«القول بأن المرء يجب أن يكتب مستمداً من تجربته قول يجمع بين البراعة وعدم الاقناع ... ما هو نوع التجربة المقصود ، وأين تبدأ التجربة واين تنتهي ؟ التجربة لا تكون محدودة أبداً ولا تكتمل ابداً ، إنها احساس كبير ، انها نوع من نسيج عنكبوتي ضخم ، ذي وشائع حريرية دقيقة معلقة في غرفة الوعي ، وتلتقط كل هباءة يحملها الهواء في شبكتها . انها جوّ الذهن نفسه ، واذا كان الذهن ذا قدرة على التخيل – وقدرته هذه تزيد كلما كان صاحبه عبقرياً – فانها تستحقب في ذاتها أوهن هنات الحياة ، وتحيل خفقات الهواء نفسه الى الهام . ان الشابة التي تعيش في قرية لا تريد إلا ان تكون فتاة تعرف ما يعرفه الآخرون ولا يندّ عنها شيء، ومن الظلم (فيما يبدو لي) ان تصرّح لها بأن ليس لديها ما تقوله في الشئون العسكرية . لقد رؤيت معجزات أشدّ من هذه ، فهي بعون الخيال تستطيع أن تقول الحق حول

بعض هؤلاء السادة . أذكر قصّاصة انجليزية ، امرأة عبقرية ، أخبرتني أنها نالت ثناء على وصف قدمته في احدى قصصها لطبيعة الشباب البروتستنتي الفرنسي وطرق معيشته ، وقد سئلت أين تعلمت كل ذلك عن أولئك الناس الغامضين ونالت التهنئة على ما أتيح لها من فرص ، وما كانت تلك الفرص إلا أنها كانت في باريس مرة وبينا هي تصعد درجاً مرت بباب مفتوح في بيت قسيس بروتستنتي وكان بعض الشبان البروتستنتيين جالسين حول مائدة وقد انتهوا من الأكل ، فأعطتها اللمحة صورة ، لم تدم إلا لحظة ولكن تلك اللحظة كانت تجربة ، لقد التقطت انطباعاً ورسمت انموذجاً ؛ كانت تعرف ما الشباب وما المذهب البروتستنتي ، وأتيح لها أن تعرف ما معنى أن يكون المرء فرنسياً ، فحوّلت هذه الأفكار في صورة محسوسة وأوجدت حقيقة واقعية ؛ ثم كانت فوق ذلك ممتعة بتلك القدرة التي تخطو ذراعاً كلما قست اصبعاً ، وهي للفنان مصدر للقوة أكبر بكثير من ظروف السكن أو المكان في السلم الاجتماعي ، القدرة على تخمين غير المرئي من المرئي ، القدرة على متابعة ما توحي به الأمور ، والحكم على القطعة كلها برؤية نموذج منها ، حالة الاحساس بالحياة عامة احساساً كاملاً حتى ليكون المرء سائراً نحو معرفة كل زاوية خاصة فيها - هذه المجموعة من المواهب قد يقال فيها أيضاً انها تكاد تشمل التجربة ، وهي تقع في الريف والمدينة على السواء وفي المراحل المختلفة من الثقافة .

وإذا كانت التجربة تشمل انطباعات فقد يقال ان الانطباعات هي التجربة ، مثلما أنها (ألم نبصر ذلك كذلك ؟) هي الهواء الذي نستنشقه ، لذا ان قلت لمتأدب شادٍ : « اكتب من التجربة ومنها وحدها » فاني أحس أن قولي هذا تنبيه محيِّر معذب ان لم أشفعه بقولي على التوّ : « حاول أن تكون واحداً من الذين لا يندّ عنهم شيء » .

٣ المعادل الموضوعي

« ما ليس بممتع هو ذلك الذي لا يضيف أي شيء الى معرفتنا ، هو ذلك الذي يتم تصوره في ابهام ويتم عرضه في تفكك ، هو عرض عام غير محكم ، واه بدلاً من أن يكون خاصاً محكماً ثابت الأركان .. ما هي موضوعات الشعر الخالدة لدى الأقوام جميعاً وفي كل الأزمان ؟ هي الأعمال ، وان خصصتها قلت : الأعمال البشرية » – ماثيو آرنولد ، مقدمة على القصائد ١٨٥٣ .

للوسائل التي استخدمها كلّ من جويس واليوت متطلبات طبيعية وضعتها على طرفي قطبين متضادين من الاسهاب والايجاز ، غير أن خصائص التجربة التي كانا يحاولان تقديمها متشابهة تشابهاً يكفي ليؤدي بهما الى تناظر ملحوظ في بعض خصائص التعبير لديهما ، ولقد قال اليوت في محاضرة لم تنشر تحدث فيها عن الطريقة في كتاب «عولس» ١٩٢٣ : « بعض الذكريات المستمدة من القراءة والحياة تصبح في بعض الأذهان مفعمة بالقيم العاطفية ، ويستغل الكاتب هذه الذكريات جميعاً فاذا بما يكتبه يكتسب الحدة على حساب الوضوح » ، وليس ما هو أوضح من هذه العبارة في التعليق الدقيق على طريقة اليوت نفسها ولذا أحب أن أقف عند بعض ما تشتمله . وأقول : لم يعد من الضروري كما كان الحال قبلاً ، أي قبل أن يدرك الناس ما في شعر اليوت من حوافز غنائية ، أن ينفق

المرء وقتاً كثيراً في الدفاع عن شعر اليوت ضدّ من يتهمه بالاسراف في العقلانية ، فكثيراً ما أجهد هو نفسه في عدة مواقف ليبين أن اهتمام الشاعر لا ينصرف الى الفكر بمقدار ما ينصرف نحو ايجاد « المعادل العاطفي للفكر » ، وأن المهمة الأساسية للشعر عاطفية لا عقلية وأن وكد كل من دانتي وشيكسبير انما كان في أن « يعبر أحدهما أو كلاهما عن أشد الحدة العاطفية في عصره ، مؤسسة على ما اتفق لعصره أن ينتحيه من وجهة فكرية » ، وكل ما يريد اليوت أن يؤكده هو أنه كلما كان الشاعر أذكى كان ذلك أفضل ، اذ ذلك يجعل مجال رغباته واهتماماته أوسع ، ويجعل تعبيره عنها أشد نضجاً . وهو يؤمن أيضاً أننا لا نظلم القارىء حين نتطلب منه القدر الأساسي من « العمل الذهني » وبخاصة حين نتذكر أن « حضارتنا حسبما هي قائمة اليوم .. تشمل تنوعاً وتعقداً عظيمين ، وهذا التنوع والتعقد اذا هما أثرا في الحساسية المرهفة أنتجا ولا بد نتائج متنوعة معقدة » ؛ ولكننا اذا وقفنا عند عناصر الموروث التي حاول اليوت أن يعبر عنها تعبيراً جديداً في شعره اتضح لنا أن رغبته الكبرى لم تكن تتجه نحو الحدة العقلية وانما نحو الخصب والدقة في الانطباعات العاطفية .

ولعله ما يزال من الضروري أن نبين أنه لا يعمد إلى المتداعيات الغامضة المعتسفة التي تعدّ مسرفة في الذاتية بحيث تكلُّ خطوات القارىء عن متابعتها ، وان حاول جاهداً أن

ينقل كلّ ما في اللحظة الراهنة من تعقيد والتواء ، وان ضحّى – بعض تضحية – بالوضوح ليحصل على نطاق من الايحاءات الضمنية . والواقع ان اليوت لم يكن في النهاية مناقضاً لنفسه حين نصّ على أهمية خلق « صور واضحة بصرية » لشاعر لديه ما لداني من قدرة وطاقة . وذلك انه كثيراً ما أكد أن « ليست الاثارة هدفاً للشاعر – وانها ليست محكاً لنجاحه ، وانما هدفه أن يقيّد شيئاً ما » . وهو يعني بذلك ان الأهمية الكبرى انما تكمن في ان يقدم الشاعر – تقديماً محسوساً – تفصيلات وجزئيات حصل عليها بعناية ودقة في الملاحظة (علينا ألا ننسى ان عنوان أول كتاب له هو « بروفرك وملحوظات أخرى ») وهو بهذا يقترب من اعتقاد هيوم بأن «الهدف الأكبر في الشعر انما هو وصف صائب محكم محدّد»(١) ويقترب مما شغل به ازرا بوند نفسه ، أعني العثور على الكلمة الدقيقة الريّا ، وهو بهذا أيضاً على صلة بالمستكشفات البصرية الحادة في الرسم الحديث منذ سيزان حتى بيكاسو . ويحشد اليوت الأوصاف في ايجاز مكتنز ملزّز حتى كان على القارىء ان يمنحها وقتاً كي يستطيع نشرها وجلاءها في ذهنه :

ظلة النهر انشقت ، وتعلقت آخر أنامل الورقات
متمسكة بالضفة البليلة ثم غاصت فيها
وعبرت الريح الأرض الداكنة ، دون زفيف .

تحتاج منك « موعظة النار » الى أن تقرأها عدة مرات

قبل ان يتكشف لك الى اي حد جاءت صورة وحشة النهر مكتملة منذ أن ابتدأ القطعة بهذه الابيات الثلاثة : اعني منذ ان تحدث الشاعر عن انتكاث ذلك الضفوّ الرحب المحبب الذي تكوّن فيه اشجار الصيف ظلة معروشة فوق ماء النهر ، وقد خلّفت عري الخريف الشاحب ، ثم تلك النغمة الكامنة المشئومة التي بدأت حين أخذت الاوراق كأنها أنامل الغريق تتشبث بالضفة ، ثم تلك اليبابية الخاوية التي صوّرها الشاعر حين تحدث عن مرور الريح غير مسموعة « دون زفيف » . ويصدق على هذه الابيات ما قاله اليوت نفسه في ابيات لكولردج اختزن فيها صوراً استمدها من الرحّالين ، قال اليوت : « أبلغ ما فيها تأثيراً تلك الصور الدقيقة السديدة التي لا يزال الصدق فيها مستباناً ملحوظاً » .

وعلينا أن نذكر أن ملاحظة اليوت لا تقف به عند الأمور المادية وانما هو يطبق تحليله الركين على شئون العقل والعاطفة ، ولكنه يؤمن ان الشعر الخالد إنما هو دائماً تصوير للفكر والشعور « بتقرير الاحداث في العمل الانساني او الاشياء في العالم الخارجي » وهو يرى ان عواطف الشاعر ليست في ذاتها هامة أي كما قال في توضيح بعض أشعار فاليري : « مركز القيمة قائم في الانموذج الذي نصنعه من مشاعرنا وليس في مشاعرنا نفسها » . فالقصيدة التي يكتب لها البقاء ليست نتاج سكب للعواطف الذاتية إذ ان «الطريقة

الوحيدة للتعبير عن العاطفة انما تكون بالعثور على **معادل موضوعي** » وبعبارة أخرى العثور على مجموعة أشياء ، على موقف ، على سلسلة من الأحداث تكون هي الصيغة التي توضع فيها تلك العاطفة ؛ حتى اذا أعطيت الوقائع الخارجية التي لا بد أن تنتهي خلال التجربة الحسية استثيرت العاطفة على التوّ » . وهذه العبارة لن تكشف للقارىء عن قيمتها كاملة إلا اذا أمعن فيها النظر ، غير أنها قد أصبحت معياراً معتمداً في النقد [٢] . فهي تزودنا - مثلاً - بدليل يهدينا الى سرّ التفوق في « آلام شمشون » والى النجاح الكامل الذي أصابه ملتون في تلك القصيدة حين عثر على موقف درامي يستطيع به أن يكسب عواطفه « غيرية » وبذلك يصرفها عن الاستقطاب حول ذاته ويمنحها قواماً كلياً إنسانياً . كذلك فان العجز في العثور على « سلسلة من الاحداث » ملائمة والخلط من ثمّ بين المشاعر الذاتية الخالصة لدى الشاعر والمشاعر الذاتية لدى البطل هو الذي خلّى قصيدة شللي « بروميثيوس طليقاً » غامضة مبددة . ولم تكن قصيدة « جرونشن » بين قصائد اليوت الأولى اشدها نضجاً واتزاناً إلا لأنه وقع على موقف في ذلك التأمل الوقور لدى الرجل الشيخ مكّنه من أن يدوّن تعبيره الخاص عن الحياة في شكل ملموس مصبوغ بالغيرية والموضوعية .

فهو لا يكتب مستعملاً ضمير المتكلم[٣] : بل إن موقف « جرونشن » أبعد عن موقف الشاعر باكثر مما يبتعد بروفرك

«النَّصَف» عن اليوت حين خلقه اليوت وهو ما يزال في مطلع العقد الثالث من عمره . ولست أعني بهذا أن عناصر تجربة اليوت ، عناصر فكره وشعوره ، لا تدخل في بناء شخصياته بل الواقع ان مصدر بعض أبرع ما في « قصيدة بروفرك » من ضروب السخرية انما تنبع من قدرة إليوت على ان يسخر أيضا – كأنه منحاش عن ذاته – من ذلك الشاب المتأنق المثقف خريج هارفارد . غير أن بطل القصيدة لا يطابق مؤلفها ولهذا فان طعنات الخنجر ذي الحدين الذي يستعمله اليوت تنطلق دون تردد او تعثّر ، دون أن تتعرض للتلبّس بأمور ذاتية محض ؛ ولاختياره شخصيةً بعيدة عن تجربته الذاتية المباشرة استطاع أن يقصر همه كله على خلق القصيدة نفسها لا على مشاعره الخاصة وبهذا فان كل شيء هام كان يريد ان يقوله في بعض انواع التوق او الكبت وجد سبيله الى الافصاح به على هذا النحو المحوّل المصبوغ بصبغة غيرية موضوعية ، مثلما ان الازدواج المشاعريّ الناشىء من نفوره من السوقية وانجذابه الحيي نحو الترابية الخشنة في الحياة الواقعية قد وجد رمزاً كاملاً في شخص سويني ؛ وبمثل هذا أيضاً استطاع اليوت أن يعرض منخلال افكار جرونشن تعبيراً عن اشد موضوعاته تأثيراً واكثرها تردداً لديه أعني الفزع من حياة لا يعمرها ايمان ، ومن اعيائها البصير من عبء المعرفة ، ومن جفاف ينابيع العاطفة فيها على نحو مؤلم بطيء .

ويجب أن يتضح هنا أيضاً ان فهم اليوت لقيمة « المعادل

الموضوعي » هو الذي جعله يؤسس الحدة الدرامية في قصيدة «اليباب» في مبنى من الأساطير المتوازية ذي شكل خارج عن حدود ذاته . بل ادّى به الى ان يمنح القصيدة مركزاً آخر تدور حوله حين نخلها أمام عيني رقيب عتيد هو تيرسياس — وتلك خطة قد يكون اليوت ثقفهـا من صنيع مشابه جرى عليه هنري جيمس حين استغل شخصية « ستريتر » في قصته « السفراء » The Ambassadors . وقد قال اليوت في احدى تعليقاته : « ما يراه تيرسياس فهو في الحق جوهر القصيدة ». ويمثل تيرسياس رمزاً لذلك الوعي المنتاب المشمول ثمة ، فلا احد غيره يستطيع ان يحشد في نطاق رؤيته ابعاد الحياة في عاصمة كبرى ، وذلك لأنه جرب الحياة ذكراً كما جربها أنثى، وهو — على عماه — يمتلك الطاقة المعذبة التي يستطيع بها أن يتكهن بالمستقبل ولا يستطيع شيء ان يجمع اطراف المفارقات العنيفة (والتناظرات ايضاً) التي تحتشد في نطاق بضع دورات مستكملة معدودة الا قدرته ذات الحساسية المطلقة على أن « يعاني كل شيء وهو يعرفه سلفاً » ، ومن تلك المفارقات ذلك الترف الميت في الطبقات العليا ، وذلك الوجود البرجوازي المديد المصمت ، وتلك الشذرات المتناثرة من كلام الفقراء ، تسمع في حان ؛ وأقول استطراداً إن اليوت يدل أوضح دلالة على قدرته الواسعة في الملاءمة بين الأسلوب والموضوع بتلك الطرق المختلفة الفذة التي يقدم لنا بها هذه الطبقات الثلاث من طبقات المجتمع ، ولعل انفذ تأثير درامي

في القصيدة كلها انما يكمن في النصفين المتفــارقين من « لعبة الشطرنج » وفي تلك النقلة المفاجئــة من اسلوب حسي محكم يستطيع أن ينشىء جواً من الخصب المشبع الى أسلوب يتميز بايقاع حديث « الكوكني » في حانـ . فاذا شاء اليوت في القسم الثاني أن يوحي بوجود العــالم الضخم المصبوغ بصبغة تجارية صناعية ، الواقع بين هذين الطرفين صوّر ذلك المنظر الفذ الذي يجمع بين الضاربة على الآلة الكاتبــة وبين الكاتب وأوحى بخصائص حياتهما التي سلبت منها طبيعتها عن طريق آلية عامدة في الايقاع وبانتهاجه التقفية المستمرة لأول مرة في القصيدة ، وهي شيء لم يكن متوقعــاً ، ولذا فانه يسهم في ابلاغ التأثير الى حدّه العــالي . وفي الوقت نفسه تجده وضع تحت هذه المفارقات الظاهرية جميعاً المواقف الانســانية المشابهة التي يوجد فيها كل هؤلاء الناس على اختلافهم ، فهم جميعاً يلعبون تلك اللعبة المبتذلة البالية ، ويتحرقون برغبة عقيمة ، وهم جميعاً في حاجة الى ولادة جديدة .

أما استمرار اليوت في توكيده لأهمية كلية المبنى فلعله خير ما يفسّر لم كان من الانصاف ان نفرق بينه وبين بوند فنقول إن « بونـــد كان يدرس المعجم الشعري وكان اليوت يدرس الاسلوب »(٤) وهذا التمييز بين الرجلين لا نرمي به الى التقليل من فضل بوند على اليوت – وهو فضل عظيم – أو التهوين من شأن الحافز الذي تلقاه اليوت من إعـــلان الشاعر الذي

يكبره بقليل عن نظريته الشعرية في السنوات التي كان اليوت فيها حديث عهد بالتخرج الجامعي ؛ فقد ركّز بوند القول في ضرورة الإخراج المتميز لشيء محسوس ، وفي الدقة والاقتصاد في اللغة « وأن لا يستعمل الشاعر إطلاقاً أية لفظة ليس لها يد في العرض والاخراج » ونصّ فيما يتصل بالايقاع على ضرورة النظم « حسب توالي العبارة الموسيقية لا حسب توالي حركات الرقّاص »[٥] . أما ان اليوت قد طبق هذه المبادىء الفنية الثلاثة فذلك شيء تجده في كل موضع من شعره .

وقد حدّ بوند طبيعة الصورة أيضاً على نحو يؤكد فيه الوحدة بين الحس والفكر ، وحضور الفكرة في الصورة ، فقال : « الصورة هي تلك التي تعرض تركباً ناشئاً من فكر وعاطفة في لحظة زمنية » . وهذا الحدُّ يتجه فيما يبدو وجهة « المعادل الموضوعي » وينطبق دون ريب والتواء على ما كان يحاول أن يحققه اليوت ، في مثل قوله — :

قدّرتُ حياتي بمعالق قهوة

غير ان المشكلة هي ان بوند قصّر بطبعه عن تعريف التفصيلات، وظلّ من نصيب اليوت ان يبلغ بهذه المستكشفات التفننية حدّ الاثمار وذلك حين يصفّها جميعاً لبناتٍ في كيان معماري كامل . وهذا القصور لدى بوند قد يعيننا على ان نفسر لم كان أكبر نجاح حققه إنما تمّ في ميدان الترجمة ، حيث كان لديه مبنى خارجي يعتمد عليه، وبذا يستطيع ان يوجه عنايته

كلها لمهارته القولية الايقاعية الفذة ، وهو يفسر أيضاً لم كانت « أناشيده » اذا قارناها بقصائد اليوت ، قصائد دون شكل ، وان اتخذها الشعراء الشبان مدرسة يتلقون فيها قواعد النظم، وذلك ايضاً يفسر لم كانت أشد قصائده أصالة وحيوية هي السلسلة التي جعل عنوانها « هيو سلوين موبرلي » (١٩٢٠) فهي تدل على ان بوند بدأ بدوره يحس تأثير النهج الذي آثره اليوت .

ولعلّ قطعة من « جرونشن » ان تزودنا بخير مثل على نوع الايجاز الصارم الذي يعتمد فيه اليوت على « مجموعة من المواد » ، فيتمكن به من ان يسلك مختلف الخواطر المتداعية لديه في خيط واحد :

أنا ، وأنا رجل شيخ ،
رأس بليد بين المسافات التي تتذأب فيها الريح .

العلامات تبدو لنا أعاجيب : « كم نتمنى أن نرى علامة ! »
والكلمة في تضاعيف أخرى ، تعجز عن أن تلد كلمة ،
فهي مقمطة بالظلام في ربّان العام
جاء المسيح النمر

في أيار الفاسد الشرير : أشجار الكلاب ، والكستناء ،
ويهوذا المزدهر
لتؤكل ، لتقتسم ، لتحتسى

بين الهمسات ؛ [فيشارك فيها] السيد سلفيرو
بيديه المداعبتين ، في ليموج ،
ذلك الذي كان يتمشى الليل كله في الغرفة المجاورة .

وها كاجاوا المنحني بين الطيطائيين
ومدام تورنكوست ، في الغرفة المظلمة
تنقل الشموع ؛ والآنسة فون كولب
التي استدارت في البهو ، وقد جعلت يداً على الباب .
مكوكات عاطلة
تنسج الريح . لا أشباح لديّ .
انما أنا امرؤ عجوز في بيت تتذأب فيه الريح
وراء مزلاج تهزهزه الريح .

الانتقالات في هذه الأبيات فجائية ولكن المرء لا يخطئها اذا احتكم الى القرينة ، وتكاد لا تكون ثمة طريقة أبلغ أثراً من هذه الطريقة في تأكيدها أمر الصلة الوثيقة بين غيبيات الدين والجنس ، وتلك الطريقة هي الربط بين القصة المسيحية وطاقات الربيع الطاغية المتدفقة ، ومع ذلك فان شهر أيار « فاسد شرير » وفجأة ندرك أن ليس القربان المقدس وحده هو الذي يؤكل ويشرب « بين الهمسات » فهذا التعبير الاخير ذو صلة أيضاً بعالم المدينة الخاوي الذي مسّه الشؤم ، ذلك العالم الذي انفضحت فيه حياة جرونشن وانقسمت عاطفته وحميته وضاعتا (٦) . أما الأشخاص المختلفون الذين يمضون

في نسقٍ متوالٍ ونحن نلمح لمحات منهم في هذا العالم فانهم يبينون ما يحاول اليوت إبلاغه ونقله باستعماله للصور، وخطته هي أن يقدم أدق جزئية يدركها ، ويعرضها دون تعليق ، ويترك لتلك الصورة أن تحمل مفهومات خاصة بها ، وقد قال مرة في حديث شفوي له ان هذه الصور هنا « حسية من حيث الوعي بها » فهي تماثل شيئاً رآه في الواقع وتذكره ، أقرب مماثلة ممكنة . غير أنه يؤمن ايضاً بأن هذه الصور إن قدّمت في وضوح دلت على شيء اكبر من حقيقتها ، وهي لا تعتمد على العلاقات الخاصة كي تصبح مفهومة وانما تصبح صوراً « عامة شاملة دون وعي » .

وفي القطعة الأخيرة من « أربعاء الرماد » مقطوعة تزودنا بمثل مشابه يكشف عن استخدامه للتصوير ، وهو استخدام يتميز بالكشف عن الوجهة التي سار فيها اليوت في السنوات العشر التي أعقبت نظمه لقصيدة « جرونشن » ، فقد نزع بالتفنن والصنعة نحو البساطة ، وتخلّى عن المفارقات السريعة التي تميز بها كل من دن ولافورج ، وآثر عليها شيئاً يمكن أن يعد أقرب ما يكون الى شفافية دانتي ، وهو يريد أن يجسد فكرة مؤداها انه على رغبته في أن يتوجه بكل ذهنه الى الله، وعلى ان روحه اثناء صعودها جبل الاعراف لا تريد أن تظل تذهل بقوة الجمال الحسي ، فانه ما يزال [ذاهلاً مشتت الخاطر] :

مع أني لست أرغب في أن اظل اتمنى هذه الامور ،
فان الأشرعة البيض التي أبصرها
حين أُطلّ من النافذة الواسعة صوب الشاطىء الصخري
ما تزال ترفرف نحو البحر ، نحو البحر ترفرف
كأنها أجنحة سليمة ؛

والقلب الضائع يتشدّد متماسكاً وتدركه البهجة
في الأصوات الليلكية الضائعة ، وأصوات البحر الضائعة ،
والروح الضعيفة تسرع لتثور
لأن القضيب الذهبي المنحني ورائحة البحر الضائعة
تسرع لتسترد
صرخة السمّان ، والسقساقَ المدوّم
والعين العمياء تخلق
الاشكال الخاوية بين البوابات العاجية
والرائحة تجدّد الطعم الملح في الأرض الرملية .

من المحال أن نفصم الفكر عن الصورة ، فهذا الوصف الدقيق لذكريات الجمال المتنوع في شاطىء نيوانجلند يعبر عن ذات الإحساس بتشتت خواطره وعودته رغم ارادته بعيداً عن التأمل في ذات الله . وها هو ينسى مؤقتاً كفارة التواضع التي تختص بها أربعاء الرماد ، ذلك ان كون الرغبة البشرية وعالم الضياع الانساني قد سلّطا عليه سحر الحواس فجذبه اليهما .

لست أريد أن يظن القارىء بأني أحاول ان اجعل شعر اليوت يبدو بسيطاً ، او أني احاول أن أبين بأن أبياتـه لا تتضمن إلا معنى واحداً . فمن الواضح حقاً حين يتحدث عن « المحسوس من حيث الوعي به » وعن « الصور العامـة الشاملة دون وعي » ، أنـه يؤمن بأن الشعر يجب ان يوحي للذهن بشيء اكثر من الذي يقرره تقريراً مباشراً ؛ وإدراك هذا العنصر اللطيف في الشعر ، وأن نطاق المعنى يختلف حتماً حسب اختلاف القراء لا يقلل من مسئولية الشاعر في أن يركز جهده على ابراز ما هو متعيّنٌ واضح ساطع ويلحظ اليوت ان الحديث « عما لا يستطاع نقله وتوصيله » في الأدب كثيراً ما يعني « الغامض المبهم الذي لا شكل له » وهو يفهم حق الفهم أن « الايحاء » امرٌ ذو قيمة ظنية إلا اذا شعّ من لبٍّ صلب من المعنى ، وهذا الفهم هو الذي يكمن خلف تحليله لقصيدتين احداهما لمارفـــل وعنوانها « الحورية والغزال » والثانية لوليم موريس وعنوانها « أغنية الحورية الى هيلاس » ، وذلك هو الذي يجعله يرى في الأولى – وهي هينة يسيرة – عملاً فنياً أبعث على الرضى من جهد موريس في الثانية ، فيقول :

« ان تأثير قصيدة موريس الخلابـــة يعتمد على سديمية الشعور وغموض الغاية ، وتأثير قصيدة مارفل يعتمد على ايجازها اللامع الصارم .. وأبيات موريس ، التي لا تعد شيئاً اذا هي لم تحـــاول ان توحي ، لا توحي بشيء في

الحقيقة ؛ ونحن نميل الى ان نستنتج أن الايحاء هو العبير حول مركز لامع واضح وان القارىء لا يستطيع أن يجد العبير قائماً وحده » .

وهذه الضرورة للتركـــيز على شيء محدود هي ما يعنيه اليوت بالضبط حين يقرر مكرراً ان استدعاء العاطفة بواسطة اللجوء الى غيرية موضوعية كاملة محسوسة هو وحده الطريق السديد للتعبير عن العاطفة في الفن .

واذا شئت أن ترى كيف يبني اليوت صوره فوق أساس ذي صبغة موضوعية غيرية فيكفل بذلك التحديد في التقرير والاطلاق في الايحاء فاقرأ القطعة الثالثة من «أربعاء الرماد»:

عند الانعطافة الاولى في السلم الثاني
انعطفت ، ورأيت دوني
الشكل نفسه ملتوياً على الدرابزين
تحت البخار في الهواء المنتن
وهو يناضل شيطان الدرج الذي يتلبس
وجهاً خداعاً يلوّح بالرجاء واليأس

وعند الانعطافة الثانية من السلم الثاني
تركتهما يتلويان وينحدران الى أسفل ؛
لم تبد لي وجوه أخرى وكان الدرج مظلماً
رطباً ، مثلماً ، كأنه فم رجل عجوز ، سيال اللعاب ،

لا يرجى صلاحه
أو كأنه حلق مُسَنَّن من قرشٍ مُسِنّ .

وعند الانعطافة الأولى من السلم الثالث
نافذة مشقوقة منتفخة كالتينة
ومن وراء برعم الشوك ومنظر المرعى
كان ذلك الزّوْل ذو الظهر العريض المكتسي بالزرقة والخضرة
يسحر زمان الربيع بقيثارة عتيقة
والشعر المنتفش جميل ، الشعر الأدهم متناثراً حول الفم ،
شعر ليلكي وأدهم ؛
والشتات ، وموسيقى القيثارة ، يتوقفان ، وخطوات الذهن
فوق السلم الثالث ،
تأفل متلاشية .
قوة لا يدركها الرجاء واليأس
تصعد السلم الثالث .

رباه ! لست أهلاً
رباه ! لست أهلاً

لكن قل الكلمة وحسبْ

فرمز السلم رمز محسوس تماماً سواء أربطنا بينه وبين

جبيلة الأعراف لدى دانتي او لم نفعل ، اذ في الحالين تقدم لنا الايقاعات الاحساس بحركة الصعود العسيرة ، وكل انعطافة في السلم تمثل مرحلة واضحة من مراحل النضال الروحي ؛ وقد اغتلى الرعب المشئوم الذي بعثه في نفسه ما شاهده دونه عند الانعطافة الاولى ، بسبب انبهـــام في التعبير أي قوله : « الشكل نفسه » أذلك الشكل يعني شبحاً كان هو هارباً منه وأحس أن ذلك الشبح لاحق به على السلّم ؟ أو – وهـذا أشد إفزاعاً – هو يعني صنو نفسه وبهذا يؤكد تضايقه من ذاته وعجز الفرد عن أن ينجو من قيود هويته ؟ مثل هذه الأفكار تمثل واحدة من المرعبات الكبرى لدى صاحـب « اليباب » الذي :

سمع صوت المفتاح
يدور في الباب مرة ، ولا يدور إلا مرة .

الذي كان عاجزاً عن ان يخترق ربقة وحدته بالتطرح في أحضان أي معتقد ، ولما ان كان دون شيء خارجي أو مطلق يقيم فوقه حياته أحسّ الرجاء واليأس كليهما يهزءان به ، لأن كليهما لا يقوم على أساس . وفي سياق هـــذه الخطرات يمكن للظلمة الرطبة في الانعطافة الثانية ان تمثل حـــالة الذهن التي صورها في قصيدة « الخاوون » ، وان كنا عند التدقيق نرى ان الخواء الذي يسود تلك القصيدة قـــد يبدو منتمياً الى « جحيم » . وبالانعطافة الثانية توجه الشاعر نحو حالة ثالثة

ناسياً يأسه ازاء لمحة من الجمال الممكن في هذا العالم ، إلا أنه أخذ يتطلع حينئذ الى شيء « لا يدركه الرجاء واليأس » الى إيمان يغيث لهفته ، الى النجاة التي تمنّ عليه بها رحمة الله .

وبهذه الطريقة تكون صور اليوت دقيقة موحية في آن معاً في تصويرها لهذه المراحل الروحية الثلاث ، بل لعلّ الأرجح انه أراد لتلك الانعطافات في السلم ان تمثل شيئاً أوضح حدوداً ، ان تذكر القارىء بأنها تناظر الأقسام الثلاثة في جبيلة الأعراف عند دانتي(٧) ففي قاعدة الجبيلة يقوم اولئك الذين اجترحوا الكبائر ، الذين أثموا بحب مشوّه ، الذين احبوا الشرور بدلاً من ان يحبوا الله ، الذين صدتهم حومة خيلائهم عن وجهه ، ومن فوقهم أولئك الذين احبوا الله حباً مدخولاً ؛ ومن فوق هؤلاء اقل الناس تورطاً في الآثام ، اولئك الذين اسرفوا على انفسهم حين احبوا اشياء كان من حقها ان تكون ثانوية المقام في ميدان الحب ، وبينهم الشهوانيون وارباب الهوى . (ويومىء اليوت الى التناظر بين صور هذا الإسراف وبين السلم الثالث في تلك الصورة التي تصف النافذة « مشقوقة منتفخة كالتينة »).واذا تذكر القارىء ان هذه المراحل الروحية التي يصورها اليوت تناظر ايضاً نموذجاً متطوراً تطوراً كاملاً من الفكر الفلسفي والديني فان هذا ينقل التجربة من نطاق اي شيء ذاتي محض ويمكّنها من ان تحوز قيمة كلية شاملة .

ولعلّ أهم شيء ينكشف لنا اذا نحن طبقنا مفهوم اليوت : « المعادل الموضوعي » على نتاجه نفسه هو في الأساس تلك الطبيعة الدرامية في شعره . وفي « حوار في الشعر الدرامي » يقول أحد المتحدثين كـــلاماً يبدو معبراً على وجه اليقين عن معتقد ثابت لدى اليوت لا يتزعزع ، وذلك هو :

« أي شعر عظيم لا يكون درامياً ؟ حتى المغمورون بين شعراء الاغريق حتى مـارشال نفسه ، كلهم دراميون ؛ أي الشعراء أشد منزعاً درامياً من هوميرس أو دانتي ؟ نحن بشر وأي شيء يهمنا اكثر من الفعل البشري والنزعات البشرية ؟ هذا دانتي حتى حين يهاجم باب الغيب ، بقدرة فـذة ، أليس يشغلنا بأمر النزعة البشرية نحو ذلك الغيب — وهذا شيء درامي ؟ » .

والعنصر الدرامي في الشعر يكمن ـ حسب هذا الوصف ـ في قدرته على ان يبلغنا الاحساس بحياة واقعية ، الاحساس بالراهن القـــائم — اي بالخصائص التامة للحظة من اللحظات حسبما يحس المرء بها احساساً فعلياً . ان الخدمة الكبرى التي أداها ازرا بوند للشعر الحديث هي أنه خلـّص الشعر الغنائي من الجمال الموسيقي حين أكد من جديد اهمية نقل الواقع نقلاً مباشراً وحين قرر — حسبما اعلن في بيان له عنوانه « ضـد الروح الشفقية في الشعر الحديث » — ان يضع في الشعر « ناساً بدل الأحلام » [٨] وهذه القدرة على رسم طبيعة الحياة ذاتها

نادرة لأنها تعتمد على إحكام القبضة على التجربة وبذا تتطلب من الشاعر احساساً موحداً ، طاقة من الشعور تستطيع ان تلحم بين العاطفة والفكر في إحكام ؛ وهي تتطلب بالمثل ادراكاً من الشاعر ناضجاً لوجود الخير والشر كليهما ، وفهماً يدرك ان الحياة لا تتخذ لها قيمة درامية إلا حين يرى فيها الشاعر صراعاً بين هاتين القوتين . لقد اكد بوند العمل الانساني وابرز قيمته في الشعر ولكنه اخفق في التمييز بين مسئولية الفرد إزاء الشرّ ، وبين الظروف الاجتماعية ، فنجم عن ذلك أن اصبح تصوره الصحفي لجهنم في « الاناشيد » فقيراً تمام الفقر الى الرفعة التراجيدية ، فكانت جهنمه كما بين اليوت « جهنم للناس الاخرين ، الناس الذين نقرأ عنهم في الصحف ، لا جهنم للفرد نفسه ولأصدقائه » وجهنم كهذه لا تسلب السماء الضمنية من كلّ أصالتها وحسب بل انها حتماً تجعل أيضاً كثيراً من معرفة بوند عن بني البشر «تافهاً عارضاً» .

وعلى ضوء هذه الخواطر يتضح لنا أن القدرة على نقل إحساس بالواقع الانساني تتحطم بأي صبغة مثالية هينة أو بأي جهد للهرب الى عالم أحلام عن طريق الاستنامة الى سحر الأصوات . كذلك فان الصفة الدرامية تضيع كلها لدى الشاعر الذي لا يحسن الا التأمل فهو بدلاً من أن ينشىء وحدة بين العاطفة والفكر ، وبدلاً من أن يفكر في صور وبذلك يخلق جسداً حياً لأفكاره ، تراه ينحّي الصور جانباً ويفيء الى

بلاغة تجريدية حين يريد أن يلقي حكمه :

نتطلع وراءنا وأمامنا
ونكتئب حسرة على ما لم يكن
وأصدق ضحكاتنا
مفعمة بالحزن
وأعذب أغانينا هي تلك التي تتحدث عن أشد أفكارنا حزناً [٩] .

وربما وضحت هذه الخواطر التأملية ايضاً سداد قول من قال : إن دن شاعر درامي وان سبنسر لم يكن كذلك ، وان أغاني كامبيون وشيكسبير درامية ولا كذلك أغاني سوينبرن [١٠] . وهي توضح لنا لم كان كيتس ساعة احتضاره مستغرق الخاطر بالرغبة في كتابة روايات مسرحية [١١] . أو لم كانت قدرة شعراء متساوين – فيما يبدو – في المنزلة مثل ويات وسري على تجاوز الزخرفة العاطفية الرشيقة في عصر النهضة والتوصل الى التقرير العاري عن العاطفة الفورية – تلك القدرة هي التي تمنح بعض قصائد الشاعر الأول ما فيها من حيوية فائقة [١٢] .

واذا شئنا ان نعرف الخاصة الدرامية لدى اليوت كان من المناسب ان نقتبس تحديد ريمي دي غورمونت الموجز للرمزية في مؤلفه : « كتاب الاقنعة » Book of Masks : « انها ليست سوى نزعة الى استخلاص الجزئية المميزة من الحياة، ليست سوى الاهتمام بالعمل الذي به يميز الفرد نفسه من فرد آخر ،

وليست سوى الرغبة في ادراك الامور الأساسية،أي النتائج » .
ويكاد لا يكون هناك نص هو خير من هذا في تحديد الطريقة التي يحاول بها اليوت ان يصوّر « العمل الانساني والنزعات والمواقف الانسانية » . فهو يعزم على ان يجعل شخصياته واقعية بحصر وصفه لها في جزئية هامة لحظها أو في إيماءة مميزة استوعبها ، تلك هي الطريقة التي يجعلنا نتصور بها طبيعة الاميرة فولبين وذلك بواسطة لمحة عن « يدها النحيلة المسلولة ذات الأظافر الزرق » المبسوطة . أو هو يخلق الفرصة الدرامية المناسبة للأشخاص الذين ينتابون ذاكرة جرونشن محتشدين هنالك وذلك بأن يقدم كلاً منهم في حال العمل .
وهو يريد ان يزاوج بين الوصف والحادثة بالطريقة التي يتم بها اجتماعهما واقعيا في انطباعات الفرد . وهذا هو الهدف الذي يؤكده في قوله انه حفزه المثال الذي وجده لدى هنري جيمس في « أوراق اسبرن » ليحاول ان : « يجعل المكان واقعياً لا عن طريق الوصف بل بشيء حدث في ذلك المكان » . فالذي « يحدث » في قصائد اليوت القصيرة لا يتعدى في الغالب انطباعاً واحداً التقطه ، – فتاة واقفة على قمة سلم وفي عينيها « سخط شرود » ، أو شاب يقدم لابن عمه جريدة المساء . ومع ذلك فهناك شيء تصويري درامي في هذا الانطباع المفرد – كما هي الحال لدى جيمس – شيء يكشف بحدة عن الناس الموصوفين . يقول جيمس في « فن القصص » :
« أي صورة أو قصة ليست تصويراً لطبع ؟ ما الذي

نتطلبه فيها فنجده فيها ؟ يحدث أن تقف امرأة ويدهـا مطمئنة على الطاولة وتنظر اليك نظرة ما ، فاذا لم يكن هذا حدثاً ، فاني أظن ان من الصعب أن نجزم أي شيء هو . وهذا في الوقت نفسه تعبير عن طبـع » .

هذه العبارات قد تصف أثر « La Figlia che Piange » لاليوت مثلما تصف قصص جيمس . وكلما ازداد المرء تفكراً في العلاقة بين اليوت وجيمس ازداد استيقاناً باتساع نطـاق التشابه بينهما . وهي مشابه في المضمون والمنهج معاً . كلاهما – ناهيك بهوثورن – يهتم بما يقع وراء العمل ومـــا هو تحت السطح الخارجي . كلاهما يحاول أن يجد الموقف الدقيق الذي يثير انطباعاً عن الحياة الداخلية،ولذا فكلاهما مشغول الخاطر أيضاً بالتعبير عن مواقف متشابهة للعقل والشعور . فالعجز الحاقد لدى بروفرك عن الانفتاح على الحياة وذلك النـوع من « إحباط الرغبة » المتجسد في « صورة سيدة » لاليوت يجدان ما يوازيهما لدى جيمس في مواقف كثيرة.وأهم من ذلك ادراكهما أن خصائص الروح التي ترتفع فوق التعثر الحابط في قصائد اليوت الاخيرة وفي قصة جيمس « صورة سيدة » و « جناحا الحمامة » انما هي التي تؤكد قيمة الرفض والتعاطف والرقة . ولطالما كانت هذه الخصائص هي السائدة في النزعة الامريكية ؛

وأنت تجد هذه الخصائص الثلاث لدى اميلي ديكنسون ولدى هوثورن وأثرها عند اميلي مختلف نوعاً عن أثرها عند هوثورن . والصفتان الثانية والثالثة هما النغمتان الخالدتان لدى ويتمان في قصيدته : « حين برعمت ازهار الليلك الاخيرة في الباحة » .

(١) قتل هيوم في الحرب عام ١٩١٧ ، ولم تنشر مقالاته في « النزعة الانسانيـــة والموقف الديني » و « الفن الحديث والفلسفة » و « الرومنطيقية والكلاسيكية » التي كتبت قبيل الحرب العالمية الأولى إلا عام ١٩٢٤ بعنوان « تأمـــلات » Speculations ولم يتعرف اليوت الى هيوم وان سمع عنه الكثير من بوند ، ولم يقرأ شيئاً من مقالات هيوم قبل نشرها، ويومئذ كانت نظرية اليوت في الشعر قد نضجت ، ومع ذلك فان جملاً معينة في مقال « الرومنطيقية والكلاسيكية » ترمز بدقة الى عدد من المبادىء التي آمن بها اليوت ، حتى انـه لمن الممتع ان نعرضها في هذا المقام . وهي ممتعة على نحو خاص اذ أن التطور الفكريّ الذي يبلغ غايات واحدة موازياً لتطور فكري لدى امرىء آخر يعيننا على ان نستوضـــح لم أحسّ اليوت بالحاجة الملحة الى ممارسة شعرية جديدة ، ويبين أن نفوره من مقاييس الذوق والقيم المفككة السائدة يومئذ لم يكن من وحي فطرة فيه وانما كان جزءاً من حالة ذهنية عامـــة آخذة بالظهور :

« انني لأتنبأ بفترة قادمة يكون فيها الشعر جافياً صلبـاً كلاسيكياً » .

« لقد ختمت الرومنطيقية فيما يبدو لي دورتهـــا وغدت

مستهلكة ، ولن يكون لدينا في الشعر أي ازدهار الا حين نهتدي الى وسائل صنعة جديدة ، الى عرف جديد ... »

« لم يجب أن يكون لهـــذه الروح الكلاسيكية ضرورة ايجابية شرعية لتعبر عن نفسها بالشعر ؛ ذلك شيء لا يمكن لهم ان يتصوروه تصوراً دقيقاً [أي الذين يظنون ان الشعر لا يعني شيئاً زائداً كثيراً على التعبير عن الحرمان او الرغبــة الجائعة] ... وهذه الضرورة تنجم عن ان هناك صفة أخرى تقوم في أساس الروعة في الشعر ، لكنها ليست العاطفة التي يثيرها » .

« هناك إذن شيئان جديران بالتمييز : أولهما طاقة العقل على ان يرى الأشياء على حقيقتها ، منفصلة عن الطرق التقليدية التي تعود المرء ان يراها فيها ، وهـــذا نفسه أمر نادر في كل ضروب الوعي . وثانيهما التسديد والتركيز في الحالة العقلية ، أي احكام السيطرة على الذات وذلك أمر ضروري في التعبير الواقعي عما يراه الانسان ، كي يحول بينـــه وبين التردي في المنعطفات التقليدية من الوسائل الصناعية المتأصلة ، وكي يستبقيه صامداً خلال التفصيلات والمزعجات غير المحدودة ليبلـــغ المنعطف الذي يريده . وحيثما أحرز المرء هــذا الصدق أحرز الصفة الأساسية في الفن الجيد دون ان يتردى في اللامحدود أو الخطير » .

كذلك فان هيوم صاغ النظرتين المتناظرتين عن الرومنطيقية

والكلاسيكية وهو شيء احتذاه اليوت أيضاً :

« ها هما اذن النظرتان وضعناهما موجزتين : احداهما ان الانسان خير بطبعه وانما تفسده الظروف ، والثانية ان الانسان محدود بطبعه ولكن النظام والموروث يحكمانه فيجعلانه نزيهاً بعض الشيء . وأصحاب الأولى يرون طبيعة الانسان مثل البئر وأصحاب الثانية يرونها كالسَّجْلِ ، أما النظرة التي ترى في الانسان بئراً مليئة بالامكانات فاني اسميها الرومنطيقية وأما التي تراه مخلوقا محدوداً ثابتاً فاسميها الكلاسيكية » .

وإذا شئت مزيداً من التفريعات في هذه الناحية من فكر اليوت فراجع في ما يلي الفصل الرابع ، التعليقة الثانية .

(٢) صاغ اليوت هذه العبارة أثناء حديثه عن « هملت ومشكلاته » ، نتيجة لعدم رضاه عن ضروب الغموض في المسرحية ، وعجز شيكسبير جزئياً ان يعالج مادته العاطفية « الجامحة » بالعثور على صيغة موضوعية ملائمة لها .

(٣) قدم اليوت نفسه تنبيهاً كافياً للنقاد أدان فيه تصور حياة الشاعر في شعره (أو قراءة ما يراه الناقد سلفاً ، في شعر الشاعر) وذلك في سياق حديثه عن «شيكسبير المتعب ، انجليزي هندي متقاعد يقدمه لنا ليتون ستراتشي » وفي «شيكسبير المنتظر يأتي بفلسفة جديدة ونظام من اليوجا جديد ، هذا ما يقدمه لنا مدلتن مري » . وأنا على يقين من أن تعليق اليوت قد يكون ذا فائدة لناقد مثل جرنفيل هكس

الذي كانت معالجته لاليوت في مـــا كتبه عن تاريخ الادب الامريكي المعاصر تتكون من التعرف الى حيـاة الشاعر نفسه من أبيات تصور يأس جرونشن ومن ثم فانه على وجه الاجمال رآه قليل القيمة لانه ليست لديه رسالة أمل تجـــاه امريكا المعاصرة : يقول اليوت :

« وأنا أقر أن تجربتي كشاعر مغمور قد أكسبتني نظرة صفراوية وأنني اعتدت ان ارى قيا كونية لا يتراءى لي فيها شك انتزعها من نتاجي (على ما هو عليه) اشخاص متحمسون ، على البعد . وأنه يقال لي ان شيئاً اردت به وجه الجد لم يكن الا شعراً اجتماعياً ، وان سيرة حياتي يعاد بناؤها من عبـارات استخرجتها من الكتب او من عبارات اخترعتها من العدم ، لا لشيء إلا لان صداهـــا طيب ، وان سيرتي تغفل – باصرار – فيما كتبتـه بوحي من تجربتي الذاتية ، ولذا تراني أميل الى أن أعتقـد بأن الناس مخطئون حول شيكسبير بنفس المقدار من السموّ النسبي الذي يرفع شيكسبير درجات فوقي » .

وقد يحسن داي لويس صنعاً لو تأمل في هذه العبارة فقد حاول ان يستدل جاداً في كتابه « رجاء من أجل الشعر » بأن « بروفرك » لا بد أن تُتخذَ رمزاً لحياة اليوت نفسه ، لا حتى تاريخ نظم القصيدة بل منذ ان نظمت ايضاً .

(٤) رينيه توبان ، المصدر نفسه ص : ٢١٥

(٥) توجد هذه المبادىء الثلاثة وغيرها من ملاحظ بوند الكبرى حول فن الشعر في فقرة عنوانها «لفتة» A Retrospect في جزء من المقـــالات عنوانه Pavannes and Divisions (١٩١٨) وكانت قد ظهرت من قبل تباعاً منذ عام ١٩١٢ وصاعداً ، وبخاصة مقالة عنوانها « أحد الايماجيين يقـــدم بضعة نواهٍ » بمجلة شعر ، آذار (مارس) ١٩١٣ .

وقد كتب اليوت عن بوند بتفصيل لا في مقدمته على المختار من قصائد بوند الذي نشر عام ١٩٢٨ وحسب بل في كراسة قبل ذلك – وقلّ من يعرفها – عنوانها « ازرا بوند : أوزانه الشعرية وشعره » (١٩١٧) وفيها يوحي للقارىء بأنه هو نفسه أفاد من صنعة بوند ، وجدير بالذكر أن اليوت لم يهد « اليباب » وحسب إلى « الصانع الأفضل » وانما ظل يؤمن في « بحثاً عن آلهة غريبة » أن بوند « لعله أهم شاعر حيّ في اللغة الانجليزية » .

ومن شاء أن يدرس الجوّ الذي أثر في اليوت ويدرس تطوره دراسة مسهبة فانه واجد حقلاً خصباً يمكنه من أن يحكم كيف أن كثيراً من مشاربه وآرائه انمـــا تبلور أولاً نتيجة للصلة المبكرة الوثيقة بينه وبين مؤلف « شخصيات » Personae ..

(٦) ان الطريقة التي جمع بها اليوت شذرات من ســـير عديدة في شخص الرجل العجوز يمكننا ان نلحظها فيما اقتبسه

من « تثقيف هنري آدمز » ومن سيرة ادورد فتزجرالد تأليف أ. ك. بنسون وتقع العبارة المقتبسة من آدمز (وقد دلني عليها روبرت ج دينز) في أول الفصل الذي يصف حلوله في وشنطن وروعة الربيع فيها مما هو غريب على ابن نيوانجلند:

« نهر البوتوماك ورواقده تنشر الجمال .. وقد تقع العين هنا وهناك على كوخ خشبي لزنجي يعترض استرسال اشــــجار الكلاب dogwood واشجار يهوذا .. أما الزنابق واشجار الكستناء فلا توحي بأنها تعتصر العطاء اعتصاراً من طبيعة شحيحة .. فالحرارة القريرة التي تمثلها الخضرة اللعوب ... والسحر الشبم في الماء المترقرق ، والرواء المرعب في طعم الرعد الحزيراني في الغابات الملتفة المتوحـــدة ، كل ذلك حسي ، حيواني ، طبيعي . لم ير في ربيع أوروبا هــذا التواشج بين البركة المرهفة والحرمان الشهوي كما رآه في ربيع ساريلاند . لقـــد شغفه حباً كأنه كان يونانياً أو سنطورياً » .(*)

وموضوع اليوت هو ضياع هذه النشوة حين ينبتُ الانسان عن جذور الايمان .

أما العبارة التي وردت لدى بنسون (وقد دلّ عليهـــا مورتن زابل) فتقع حيث ينسج معاً مقتطفات من رسائـــل

(*) في الأصل : نصف بشري ، والسنطور او القنطور هو كذلك نصفه حصان ونصفه بشر .

فتزجرالد يدس بينها تحشيات من عنده ، ويقول :

« ها هنا يجلس في شهر جاف هرماً أعمى ، يقرأ له غلام ريفي ، تواقاً للمطر » — وهـــذه هي عبارة فتزجرالد : « ليلة البارحة .. سمعنا زخة مطر ، فأمرت الغلام بطيّ الكتاب وجلست أنصت لوقع انسكابه حتى أقلع ، وأسفي ، ولم أسمع مثله سائر الليل . لكني شكرت الله على ذلك القدر اليسير من الغيث » . وقد جاءت كلمات بنسون بحكم الحال في الابيات الأولى من النجوى الذاتية التي يقولها جرونشن ؛ وأضاف زابل يقول في رسالة بعث بها إليّ : « لعلّ كل كتاب بنسون ، بما فيه من صورة لفتزجرالد في شيخوخته الحزينة الساحرة العاجزة ، متأملا في ما كان لدى عمر الخيام من تشاؤم مقصياً عنــه خواء السنوات الباقيات من عمره ، هو الذي جعل وضــع جرونشن يتبلور في ذهن اليوت » . ولعل القارىء قد لحظ ان العبارتين من آدمز وفتزجرالد تحتويان على اشارة الى الماء ، وغياب الماء ، من حيث هو منبع الحياة ، هو الرمز الاكبر في قصيدة « اليباب » .

(٧) أوحى اليّ بهذا التفسير اول مرة روبرت لهمان من سنسناتي (أوهايو) .

(٨) كان بوند في هذه الغاية مديناً بحماسة لبراونج حسبما تدل على ذلـــك قصيدة له بعنوان « التنويم المغناطيسي » ؛

ويبدو ان اليوت لم يشارك بوند هذه الحماسة أبداً على نحو خاص وان كان قد نوّه في محاضرة لم تنشر تناول فيها الجو العام في أواخر القرن التاسع عشر باعتباره مهداً للشعر الحديث ، بأن براونج هو الشاعر الوحيد في تلك الفترة الذي « أوجد طريقة من القول قد تفيد الآخرين » وان ما علّمه لغيره انما يكمن في « استعماله لمادة غير شعرية » وفي عودته الى تأكيد « العلاقة بين الشعر والقول المحكيّ » ومن شاء أن يكتب التاريخ الأدبي للقرن العشرين فانه واجد ان معالجة اليوت للمناجاة الدرامية ، وهي شكل أدبي سمّاه « اكثر انواع الشعر الانجليزي مرونة وتميزاً فارقاً » ، لا يمكن فصلها من الزخم الحافز الذي قدمه كتاب « رجال ونساء » لكتاب « شخصيات » .

(٩) هذه التفرقات التي احاول ايجادها فيما يتصل بطبيعة الخصائص الدرامية في الشعر معقدة الى حد انها تتطلب توضيحات عدة ، لو اتسع المجال لصحّ ان اختم بها التعليقات المرفقة بهذا الفصل .

لقد استخدم اليوت نفسه مصطلح « الشاعر المتفكر » في مقاله « الشعراء المتافيزيقيون » استخداماً مشابهاً في توضيح المفارقة القائمة بين الأديب الذي يستطيع ان يحول اهتماماته وتأملاته المتنوعة الى شعر ، والأديب الذي « يتأملها شعرياً وحسب » فقال :

« ليس الفرق بين الشاعرين فرقاً بسيطاً في الدرجة انما هو شيء أصاب عقل انجلترا بين عصر دن او لورد هربرت اف شربري وعصر تنيسون وبراوننج ؛ هو الفرق بين الشاعر العقلاني والشاعر المتفكر . ان تنيسون وبراوننج شاعران ، وهما يفكران إلا انهما لا يحسان بأفكارهما تضوع على التوّ كشذا الوردة . اما الفكرة لدى دن فقد كانت تجربة تعدل من حساسيته... لقد بدأ العصر العاطفي في أوائل القرن الثامن عشر واستمر بعده وثار الشعراء على العقلي ، على الوصفي ، كانوا يفكرون ويحسون حسب نوبات تعتريهم ودون اتزان ، كانوا يتفكرون ؛ وانك لتجد عبارة او اثنتين في قصيدة شلي « انتصار الحياة » وفي القسم الثاني من « هايبيريون » آثار كفاح لبلوغ وحدة في الحسية غير ان كيتس وشلي ذهبا واستسلم تنيسون وبراوننج للتفكر » .

وفي سبيل المقارنة مع العبارة التي اوردتها عن الشعر التفكري الخطابي اورد القطعة التي تتحدث عن الزمن في « ترويلس وكريسيدا » لتكون مثلاً على التفكير في صور مما يؤيد الصفة الدرامية التامة :

للزمن يا سيدي ، على عاتقه ، جراب
يضع فيه الحسنات ليدركها النسيان
فاذا به ينتفخ ممتلئاً بالنكران

وهذه الشذرات أعمال خير غابرة ، تلتهم
حالما تصنع ، وتنسى حالما تعمل، والمثابرة، ياسيدي العزيز
تبقي الشرف متألقاً ، فالانجاز يعني الاهمال ودثور الرداء
كالدرع الصدئة التي ترمز الى تخليد المجد.خذ زمام المبادرة
فان الشرف يسافر في طريق ضيقة
لا يعبرها الا واحد يبذ سواه سبقاً ؛ فأحرزْ فيها قصب
السبق ماضياً
لأن المنافسة ولود لها ألف ابن
يغذون الخطى في أثرك واحداً بعد واحد ، فاذا تخاذلت
أو عرّجت على لقَم الطريق وحدت عن الجدد
تدفقوا جارين كالتيار المتغلغل
وخلفوك وراءهم نائياً ،
أو تصبح وكأنك الجواد الشهم الذي أعيا في الطليعة ،
فسقط هنالك موطئاً لكل سكيت الرهان
مجدلا تخبطه الأرجل وتدوسه . ثم يكون ما يؤدونه
في الحاضر
قد بذّ ما عملته في الماضي ، وان كان في الحقيقة ادنى مما
عملته ؛
ذلك أن الزمن كالمضيف ذي اللياقة
لا يودع ضيفه المفارق إلا بالمصافحة الرقيقة
ليفتح ذراعيه ، مخفّاً كأنه يطير، ليعانق الضيف الجديد:
فأهلا بالبسمات دوماً ، ووداعاً يا زفرات الوداع .

أوه . لا تجعل الفضل يتطلب ثواباً عما كان
لأن الجمال والفطنة
وشرف المحتد وقوة العصب ، والاخلاص في العمل
والحب والصداقة والخير كلها جميعاً عرضة
للزمن الحسود النمّام .

كذلك دانتي فانه ما يزال يستخدم في عبـــاراته ذات التأملات الفلسفية المعقدة أشد الصور حسية لكي « يجعـــل الروحي منظوراً » . تأمل مثلاً ذلك التشبيه الطويل الذي مكنه من أن يضع حديثه عن حرية الارادة وعن النفس (النشيد : ١٦ في المطهر « الأعراف ») في أبسط لغة وأشدها حسيّة :

« من يدي ذلك الذي يحبها قبل أن تكون،تصدرُ النفس الغريرة كما يصدر طفل صغير يتلعب مازجاً الضحك بالبكاء ، وهي لا تعرف شيئاً سوى انها وقد انبثقت من يدي خالق مسرور تعود راضية إلى كل ما يبعث فيها السرور ؛ فتذوق اولاً طعم العبث الموهم بالخير فتنخدع فتلحق بــه ان لم تجد هادياً أو رادعا ، لذا احتاج الناس إلى الشرائع لتكون وازعا واحتاجوا إلى قائد يرى على الاقـــل من بعيد قلعة المدينة الحق » .

ولهذه القطعة أهمية أخرى من حيث ان اليوت مدين لها في الابيات الاولى من قطعته Animula وهي الابيات التي

تمثل تعبيره التام عن طبيعة الطفولة :

ومن يد الله تصدر النفس الغريرة إلى
عالم فسيح من الاضواء المتقلبة والجلبة
إلى الضوء والظلمة ، والجاف والرطب والقارس والدافىء
متنقلة بين قوائم الموائد والكراسي ، فتنهض وتقع
وتتشبث بالقبلات واللعب ، وتتقدم في جرأة ،
وفجأة يوقظها الحذر فتتراجع لتلوذ بالعاتق والركبة
لاهفة الى أن تستعيد الثقة ، مستمتعة بالألق الشذيّ
الذي ينبعث من شجرة عيد الميلاد ، مستمتعة بالريـــح والشمس
والبحر ، وتدرس الشكل الذي يقع عليـــه ضوء الشمس فوق الأرض
والوعول النادّة المصورة على حوافي « صينية » فضية
وتخلط الواقعي بالوهمي
وتقنع بورق « الكوتشينه » وما فيه من صور « الشباب » و « البنات »
وبما تعمله الجنيات وما تقوله الخادمات .

(١٠) ان الموسيقى المتأنقة المؤثرة في نظم كامبيون لا تعزى فحسب الى أن شعره نظم ليغنى وانما تعزى في المقام الأول الى انه كتب في الفترة الوحيدة في التاريـخ الانجليزي يوم كان فن الشعر مرتبطاً أوثق ارتباط بفن الموسيقى ؛ ومع

ذلك فليس ثمة من اختلاط – كما لحظ اليوت – بين التأثيرين الشعري والموسيقي لدى كامبيون فان صوره ريانة واضحة وتنقل معنى متميزاً ساطعاً مثلما ان الايقاع لديه يخلق جمالاً صوتياً محضاً . ونظمه مثل فذ على قولة اليوت المأثورة المصوغة في غير تهويل : « ليس من الضروري للشعر ان شاء ان يقترب من حال الموسيقى ان يكون خلواً من المعنى » . فالمعنى في شعر كامبيون لا يقع ضحية للموسيقى الصوتية ، فان أشد أبياته موسيقية ما تزال تقدم صورة درامية حادّة* :

عندما تؤوبين إلى ظلال المقيل في المثوى الأخير
وتحلّين هنالك ضيفاً مكرّماً
تلتف من حولك الأرواح الجميلات
وبينهن إيوبه الوضاحة وهيلين اللعوب وغيرهما
ليستمعن الى قصص حبك الذي انتهى
من ذلك اللسان الرقيق الذي تستطيع نغمته ان تهز جهنم طربا

عندئذ تتحدثين عن تلك المسرات الحافلة
وعن « المساخر » والعربدات التي كان يقوم بها الشباب العذب
وعن المبارزات والنخوات بين الفرسان

---

* لعل القارىء يدرك حق الادراك ان الترجمة هنا تعجز عن نقل الناحية الموسيقية في الأبيات .

وعن جميع صور الفوز التي تمت من أجل جمالك
فاذا ختمت الحديث عن كل ذلك التجميد الذي كان من أجلك
فتحدثي حينئذ ، تحدثي بالله كيف كنتُ قتيل حبك .

أما سوينبرن فقد تلبس الضلال بشعره حين جنح الى ان يغشي المعنى والصوت معاً اي ليستخدم اللغة للخلابة الموسيقية وحسب ، ولذا فانه قلما يأتي « بصور منظورة واضحة » فهو يستعمل كلمات عامة لما تُحدِثُ من ايحاء صوتي لا سعياً الى أي معنى دقيق ، وقلما ينقل الينا الاحساس بأنه لحظ الشيء الموصوف ؛ واليك مثالاً على ذلك :

أبداً لن تراني بعد اليوم للورود خليلا
ستراني أُبغض النغماتِ العذاب ، حيث تعلو النغمة وتشتد ،
فاذا بها تلين وترتد ، ثم تصعد وتستدير للختام ،
كأنها موجة بحرية تردها الأغنية على أعقابها
ثمة أصوات يلتهب بها حبور الروح
مواجهاً رغبتها ،
حبور يثور ورغبة تحور ،
سأظل أبغض الموسيقى العذبة ما امتدت بي الدهور .

قد يبدو هذا اختياراً طائشاً غير منصف ، وان كانت الأبيات من قصيدة « انتصار الزمن » ؛ واذا أنت لم تولِ ما تقوله الأبيات اهتماماً فان الحركة فيها قد تبعث في نفسك ما

يبعثه التطريب المنيم لدى سوينبرن من أثر بليد ، وهذا الميل لديه موجود حتى في أشهر آثاره ، كما هي الحال في الغناء الأول للجوق في « اطلانطا » وهنالك يتبين كيف يتبدد الوضوح من البيت في غمرة النشوة الصوتية :

قد كفّ الشتاء عن الإمطار والدمار
ومضى موسم الاثلاج واللجاج ...

فليس بمستغرب أن يستنتج اليوت عام ١٩٢٠ : « أن اللغة في الحال السليمة تقدم الموضوع وتعرضه وهي منه جد قريبة حتى لتحسبها شيئاً واحداً . وأنت لا تحسبها كذلك في شعر سوينبرن إلا لأن الموضوع فني ولم يعد له وجود لأن المعنى لم يعد إلا وسواساً من معنى ، لأن اللغة اجتثت من أصولها فانتحلت لها حياة مستقلة تغتذي فيها من الهواء ... ولا يستطيع أن يتلبث منقطعاً بين الألفاظ على الدوام إلا فتى عبقري مثل سوينبرن ، فلغته ليست ميتة كلغة الشعر الرديء ، وانما هي حافلة بالحياة ، إلا أنها حياة خاصة بها ؛ غير أن اللغة الاهم منها لنا هي التي تسعى لتهضم موضوعات جديدة وتعبر عنها ، لتعتمد فئات جديدة من الأشياء ، مشاعر جديدة ، نواحي جديدة ، مثل نثر الأستاذ جيمس جويس أو نثر كونراد في عهده الأول » .

(١١) هل كان كيتس يستطيع أن يحقق هذا الطموح ؟ ذلك موضع جدل . ولا ريب في أن محاولته في « أوثو »

تكشف عن ضعف في احراز المبنى الدرامي أو في ادراك طبيعة المشهد على حقيقتها ؛ ومع أن القطعة الباقية من «استيفن الملك» تدل على تقدم ملحوظ بهذا الصدد لأنه لم يكن لديه في الواقع – مثلما كان لدى شيكسبير – تراث حي من المسرح يعتمد عليه فان أمر اتقانه الكتابة المسرحية كان عبئاً باهظاً لعله أن ينوء به. غير أن القرابة المتميزة بين طبيعة خياله وطبيعة خيال شيكسبير في صباه – وهي قرابة أدركها نقاد متباعدو الوجهات مثل ماثيو آرنولد ومدلتن مري – انما تكمن في قـــدرة كيتس على أن يبلغ بانطباعات حواسه جميعاً حدّ الاكتمال في التعبير عنها ، حتى ان ذلك ليشمل طريقة كاملة من النظر الى الحياة فمثلاً : يستطيع أن ينقل في ثلاثة أبيات في رسالة كتبها إلى صديقه رينولدز ادراكاً حسياً تمرس بتجربته تمام التمرس (فيه جانب سمعي وآخر حركي وثالث بصري) :

سفينة بيضاء الشراع طالت على القمة ذات القنة الخضراء
تدور حول المكان ، وتلقي مراسيها الثقيلة
والملاحون يرددون مع أهل البرّ التراتيل .

مثل هذه الابيات درامية في جوهرها لانهـــا تنقل اليك احساس المشاركة في الحادث على الفور ، وفيها تلك الصفة نفسها التي يقدرها اليوت كثيراً في شعر المتافيزيقيين والرمزيين ، صفة « تحويل الملحظ الى حال ذهنية » .

وقد تبدو قصيدتاه «انديميون»و «هيبريون» شعاعاً مبدداً

بعض الشيء لضعف في ادراكه معنى الصراع بين الخير والشر ، غير أن الألم الذي نبعت منه قصائد كيتس الأخيرة منحه معرفة عميقة بذلك الصراع ، وذلك الالم هو الذي جعل منها قصائد غنائية درامية من أرفع طـــراز على نحـــو تظهر فيه « Epipsychidion » خالية من العنصر الدرامي . (وان كانت آخر قصائد شلي الناقصة « انتصار الحياة » – كما لحظ اليوت – تدل على مستوى من الفهم المناسب للطبيعة الانسانية وبالتالي تدل على قدرة نامية للنجاة من التجريد الخطابي وإلباس فكره صوراً اكثر دقة واقعية) .

والعبارة الوحيدة التي تدل على مـــا كان كيتس يستطيع انجازه في كتابة المسرحيات هي تلك القطعة التي يبدو أنـه خاطب بها فاني برون وتركها على حاشية من مخطوطة : «القبعة والاجراس » The Cap and Bells

هذه اليد الحية
الدافئة الآن ، القادرة
على التشبث المكين ، قد تطيف اذا هي غدت باردة
ثاوية في صمت القبر الجليدي
بأيامك فتفزعها وبلياليك الحالمة فتبردها
حتى أنك لتتمنين لو أن قلبك تجف فيه الدماء
كذلك فان الحياة الحمراء قد تتدفق في عروقي من جديد
ويهدأ بذلك ضميرك – انظريها ها هي –

وأنا ارفعها نحوك .

فهذه الأبيات قد يقولها شخص في مسرحيةاليزابيثية .

(١٢) أدى سري خدمة كبرى في تطور الشعر الانجليزي وذلك بتجاربه الأولى في الشعر غير المقفى واكسابه العرف السائد في الغنائيات الايطالية الغزلية وبعض نغماتها صبغة طبيعية يألفها الانجليز . غير ان ويات – وان كان اقل سجاحة عنه في صنعته الفنية – استطاع في مناسبات معدودة أن ينفذ من خلال ذلك العرف « الادبي » الشديد المحافظة والقيود ، الذي لم يكن يسمح للمتغزل إلا باستعمال نغمات بترارك في تقديس المحبوبة والتذلل لها والشكوى من الوجد ، فاستطاع أن يعبر عن مشاعر أشد صلة بالواقعية العاطفية . ومن الجدير أن نقف عند أشهر قصيدة له ، فهي واردة في كتاب « المختارات الاكسفوردية من الاشعار الانجليزية » The Oxford Book of English Verse ، الا انها اوردت هنالك على الصورة «المحررة» حسبما نشرها رتشارد توتل بعد موت ويات في كتابه المشهور « متنوعات » Miscellany وقد بذل توتل جهداً كبيراً كي يسوّي ما فيها من شذوذ في النبرات كي يجعل الابيات منسجمة والطراز الموسيقي المألوف . وهذا امر مؤسف لأن قسطاً كبيراً من قوة القصيدة التي بها تتميز ونغمتها العامدة غير الملتوية وتعبيرها الدرامي عن الازدراء المنفعل انما تعتمد على ذلك الشذوذ المتردد الظالـع في إيقاعها أي على انتقاضاتها المفاجئة ووقفاتها ذات الوزن الثقيل :

مني يهربون اولئك الذين كانوا أحياناً عني يبحثون
حفاة يتبخترون في غرفتي
كم كانوا لطافاً أليفين مؤنسين
اولئك الذين غدوا حاردين ، لا يذكرون
أنهم احياناً كانوا يغامرون بتناول الخبز من يدي . وهـا هم الآن
عني يتحوّلون ، يبحثون عن غيري متقلبين دائبين .

حمداً للجدود ؛ غير ذلك كان خيراً من هذا عشرين مرة
لكن ذات مرة – من بين المرات – وهي في رداء شفاف
بعد تقنّعٍ محبب ، سقطَ النصيفُ الفضفاضُ عن كتفيها
وطوقتني بذراعيها الطويلين الرقيقين
وقبلتني قبلة مفعمة بالعذوبة
وقالت في لطف : « يا مهجتي ؛ ما رأيك في هذا ؟»

لم يكن حلماً . كنت يقظان صاحياً
ولكن كل شيء قد تحوّل من خلال لطفي
وغدا هجراناً غريب الحال
لقد أصبح لي عذر أن أرتحل من فلك خيرها
ووجدت هي ندحة أيضاً لحماقات جديدة
ولكن بما انها قد أولتني مثل هذا اللطف
فكم يسرني لو عرفتُ هل نالت ما تستحق .

قد يعّد سَري طليعة لدانيل ولذلك السياق العام الذي سار فيه نظام السوناتة في عصر اليزابث ، ويرهص ويات في خير قصائده بالأغنية الغزلية التي جاء بها دن كما يرهص بسوناتات شيكسبير ، وهكذا فإن ويات وسري يمثــــلان ما أردته من تمييز بين الشعر الدرامي والتفكـّري (انظر التعليق : ١٠) بين الشعر الذي ينقل العاطفة والشعر الذي يكتفي بالتحدث عن نقلها ، وهي مقارنة يمكن اجراؤها خلال فترات أخرى من الشعر الانجليزي بين قصائد متفاوتة مثل : « اغتصاب الخصلة »The Rape of the Lock ومثـــــل « قلعة الكسل » The Castle of Indolence ،بين قصيدة بليك :«المرج المردّد للصدى » Echoing Green وقصيدة « القرية المهجورة » The Deserted Village ؛ بين « قصيدة إلى بلبل » وقصيدة: « في ذكراه » ؛بين«اليباب»و« The Testament of Beauty» .

٤ كيف ينقل الشاعر المعنى
الخيال السمعي

« ان الحس بالمتعة الموسيقية مع القدرة على استحداثها موهبة من مواهب الخيال » – كولردج .

ما قلناه عن استعمال اليوت للصور وعن طريقة مزجه لها في مبنى عضوي يؤدي بنا تواً الى الطريقة التي يراها سبيلاً ينقل الشاعر به المعنى . ومع أن الصور في الأبيات المقتبسة من « جرونشن » بصرية في معظمها فان القطعة المقتبسة من « أربعاء الرماد » تجعل قولنا ان اليوت لا يعتمد وحسب على المشاهدة بالعين ، أقلّ من الحقيقة . فان أكثر ما يؤرقه في شعر آرنولد هو ضعف الناحية الموسيقية ، وهو ينبئنا ان آرنولد لم يكن يؤكد هذه الصفة في الشعر ولم يكن يجعلها من الفضائل الجوهرية في الاسلوب الشعري ، ومن ثم يورد عبارة هي أشد ما أعرفه من عباراته تدسساً وتبحثاً في طبيعة ما يسميه « الخيال السمعي » ؛ وهذا الخيال :

« احساس بالمقطع والايقاع يتغلغل بعيداً وراء مستويات الفكر والشعور الواعيين منعشاً كل كلمة ، غائصاً الى أشد الأشياء البدائية والمنسية ، عائداً الى الأصل ، راجعاً بشيء ما ، باحثاً عن البداية والنهاية . احساس يعمل من

خلال المعاني، على وجه اليقين ، أو لا يستطيع ان يعمل دون معـــان – بالمعنى المألوف – ويمزج القديم والمنسيّ والرثّ والدارج والجديد والمدهش ، وأشدّ الذهنية قدماً وأشدّها تمدّناً . لكن فكرة آرنولد عن « الحياة » حين يتحدث عن الشعر ربما لم تكن تتغلغل الى أعماق كافية »[١].

وحين يدرك اليوت أن الاحساس بالايقاع «يتغلغل بعيداً وراء مستويات الفكر » ، فذلك يوضح ما يعنيه حين يقول بصدد « الكوميديا الالاهية » ان « الشعر يستطيع أن يَنْقـُل قبل أن يُفـْهَم » ، أي يستطيع أن يؤثر في الاذن عن طريق العمق في سحره الصوتي ، فهو يستطيع أن يبدأ التأثير فينا بالحركة قبل ان تتوصل عقولنا الى ان تعرف ماهية مـا نحس به . وتعداد اليوت للصفات الكثيرة الكامنة في نموذج من المقاطع يبين مقدار ما يتضمنه قوله من مشمولات حــين يؤكد أن الوسيلة الاولية لاختبار شاعر جديد انما هي في مدى إحرازه أو عدم إحرازه لايقاع متفرّد . والأمر في ذلك هوما توصل اليه من دراسته لشعر دن أعني أن « أي أسلوب أو ايقاع كتب له التفرد فانه لا بد أن يشمل عقلاً متفرداً،ولا بد من أن يتمخض من الضرورة التي تتطلب شكلاً جديداً لمحتوى جديد». وهذا الوصف المسهب المذكور يلقي مزيداً من الضوء على هذه المسألة بحيث يمكننا من أن نقول إن ايقاع الشاعر يدل أيضاً على كيفية توحيده بين الماضي والحاضر ، على

احرازه المزدوج « لأشد الذهنية قدماً واشدها تمدناً » حين يدرك السحر البدائي للصوت متضافراً مع احساسه المتسارع بالمجالي الجديدة في حياة عصره . ولذا فان ايقاعه لا بد ان يجسد احساساً حاداً لشيئين معاً وهما موسيقى الالفاظ ومضموناتها المتنوعة الغنية .

ولقد قال اليوت ان قصائده كثيراً ما اتخذت بداياتها من موجة ايقاعية تعج في رأسه ؛ ومن الأمثلة الصغرى ذات الدلالة كيف ان احساسه بالايقــاع والمقطع حين يواجه عبارة مؤثرة حتى في النثر قد اوحى له البدء بالحركة في « مسيرة النصر » Triumphal March وهي تعطينا لمحة عن خياله السمعي في حال العمل . لقـــد بدأت قراءة كتــاب تشارلس موراس «مستقبل الفهم» L'Avenir de l'Intelligence وما ذلك إلا لأن اليوت أشار الى أنه من خير المصادر المعتمدة التي توضــح ذلك الرأي في صورته المعتمدة[٢]. يبدأ الكتاب بقولة ساخرة تتحدث كيف ان كل ظفر صحفي مفتعل جديــــد يحيّا في الشوارع بالمواكب والهتافات ، ويقدم لنا أديباً بليداً يتحدث في انفعال :

« قال – وعيناه محددتان –أتراك منتبهاً ؟ سيكون رئيس الدولة ممثلاً، عندنا نصف اعضاء مجلس الوزراء،والعريفان. يا للعدد الكبير من الجنرالات ! فرق لها علم، وموسيقيون معهم علمهم هذا ناهيك بالكثيرين من القضاة وهم يلبسون أردية ذات فراء . والاساتذة وهم دون عباءاتهم . ذلك

أمر يؤسف له . هل قام الجنود بالانتظـام في صفوف ؟ أجل لقد فعلوا أمعهم أسلحتهم ؟ أنت قلتها ولكن ماذا قال الشعب ؟ انه لم يصدق عيونه المائة » .

أوردت فقرة كاملة ليتمكن القارىء أيضاً من أن يحس بالطريقة الممكنة التي أسرعت فيها أذن اليوت الى التقاط «يا للعدد الكبير من الجنرالات » وليدرك المصدر الذي استمد منه هذا البيت المتبختر ، « هل قام الجنود بالانتظام في صفوف ؟ **أجل لقد فعلوا** » وأهم من ذلك ليدرك المصدر الذي وحد فيـــه شيئاً من الاحساس بالحركة وحوّله الى ايقاعـات في شعره . وعلينا ان نلحظ ونحن نحسب العناصر التي تلتقطها أذن الشاعر من مصادر وحيه ان اليوت غيّر القرينة هنا الى نموذج من لدنه ، مستخدماً إيحاء عن الضجة العابثة التي يثيرها الجمهور ليضعها موضع المفارقة مع الرؤية الخاطفة التي تتصف بهـــا ركانة بطله ورزانته[٣] .

ونحن الآن نستطيع على ضوء ما قاله في الخيال السمعي ان نفهم فهماً أوفى ماذا يعني حين صرّح وهو يعدد نقائص سوينبرن ان « اللغة في الحال السليمة تقدم الموضوع وتعرضه وهي منه جد قريبة حتى لتحسبها شيئاً واحـــداً ». فتلك الملاحظة تؤكد مرة أخرى وحدة الحسّ والفكر التي راعتـه من حيث هي أبرز فضل للشعراء المتافيزيقيين . وتكـــبر قيمتها اذا أنت وضعتها الى جانب ملحظ آخر في اللغة ورد

في مقال لم يطبع ، جاء فيه :

« مهما يستعمل الكاتب من كلمات فانه يفيد أكثر ما يمكنه من تاريخ تلك الكلمات ومن الاستعمالات التي جرت فيها ، فهذه المعرفة تسهل عليه اعطاء الكلمة حياة جديدة واعطاء اللغة مصطلحاً جديداً . والموروث الجوهري في هذا هو في استخراج كل ما يمكن استخراجه من كل ما يقف خلف الكلمة من وزن كلي للتاريخ اللغوي » (٤) .

وهذا الاحساس بالكلمات لدى اليوت هو الذي يمنحه صفة نعتها كلايف بل بانها « تميُّزه الموفق في الصوغ » ؛ فهو يعرف أن الكلمة ليست واجهة مصمتة وأنها تحمل معها ألواناً متفاوتة من استعمالاتها السابقة جميعاً ،وأن ما يشع منها من لون أو طاقة في قصيدته انما يعتمد على التأكيد الذي يمنحه لها وعلى موقعها الدقيق في القرينة وقد كان على وعي قبل أن يبدأ رتشاردز وإمبسون اكتشافاتهما في نواحي الغموض بان الكلمة تستطيع أن تحمل ظلالاً مختلفة من المعنى دفعة واحدة ، وأن مضموناتها قد تنبسط أو تنقل حسب علاقتها بالموكب المتحرك الذي يسير فيه ما تقدمها وما تلاها من ألفاظ ؛ كذلك هو حال التعبير الذي اقتبسناه من جرونشن « بين الهمسات » فإنه ينتقل انتقالاً مطلقاً في ايحاءاته اذا نحن قرأناه على ضوء الأبيات التي تأتي قبله والتي تأتي بعده . واذا سمعنا التعبير المجازي : « تلد كلمة ... مقمطة بالظلام » حضرت صورة

المسيح « الكلمة » الى أخيلتنا أيضاً ، وكذلك هي لفظة « يهوذا» فانها في هذه القرينة لا يمكن أن تدل فحسب على اسم لنوع من الشجر ، بل جاءت أيضاً في سياق نغمة « الخيانة » وقامت بدورها في تقويتها . ولن يفيد القارىء اذا هو صرخ محتجاً بأنه يريد الكلمات أن تحسن تصرفها وسلوكها فلا تعبر في الموقع الواحد إلا عن معنى واحد ؛ فالكلمات كالناس اذا أقمت بينها علاقة وثيقة لم تملك أن تحجب تأثير الواحدة في الأخرى . ومما تختبر به مهارة الشاعر أن ترصد وعيه بالتأثير الذي يحدثه في أبياته ، وأي قوى أطلقها تيار ايقاعه من ألفاظه ، ومن أبرز الأمثلة فيشعر اليوت على قوة خيالهالسمعي من حيث جمال الصوت والخصب المضمّن في المحتوى ، القطعة التي يفتتح بها قصيدة : « لعبة الشطرنج » :

والكرسي الذي كانت تجلس عليه ، كأنه عرش متلألىء
يتوهج فوق الرخام ، حيث المرآة
التي تحفها أطر منقشة بعساليج كرمة ذات قطوف
وقد تبلج منها كوبيدون ذهبي محملقاً
(بينا واحد آخر قد أخفى عينيه وراء جناحه)
فضاعف الشعل المنبعثة من شمعدان ذي سبع شعب
وعكس النور فوق المائدة ، حين
امتدّ لألاء جواهرها ليلاقيه ،
وقد انسكب من علب ساتانية ثرّاً غزيراً .

وفي قوارير من عاج وزجاج ملوّن
لم تفدم بسدادات ، تتضوّع عطورها الغريبة المركّبة
لزجة أو ذريرة أو سائلة -- تضطرب ، وتختلط
فتغرق الحواس في العبير ؛ وأثارها الهواء
العليل الهابّ من النافذة ، فصعدت طعمة أخرى
لألسنة الشموع الطويلة
وطرحت دخانها في طُسوتٍ
محركة الصورة في السقف المائل كالصندوق
وكان خشب البحر الضخم المطعم بالنحاس
يحترق بلونين أخضر وبرتقالي ، وقد أطره الحجر الملون ،
وفي ذلك الضوء المكتئب كان يسبح دلفين منحوت .

وليس من قبيل المصادفة انه ابتدأ بالاشارة إلى كليوبترة حسبما وصفها شيكسبير ، اذ كان غرضه هو أن يحشد صورة عن الابهة والترف في عصر النهضة ، وقليلاً قليلاً أخذت الحواس تستحم في « الثر الغزير » والحق أنا لو أجرينا مقارنة بين الاكتمال الحسي في هذه القطعة وبين وصف كيتس للعطور في « لاميا » فان أبيات اليوت لا تبدو ضحلة ابداً [٥] . وقد قدم لنا -- في الظاهر -- احساساً كاملاً بالرواء والفخامة وبهذا نكون قد وقعنا في جو عصر النهضة ، ولا شيء يتدخل لتحطيم هذه الربقة التي طوقتنا إلا حتى نبلغ لفظة «المركّبة» -- فهي في هذه القرينة لفظة منعزلة مهويّ بها عن طبيعتها أو

قبل محدثة ؛ ومن ثم (كلما مضينا وراء هذا الجزء الذي اقتبسناه ، أخذ ينكشف لنا الموقف الواقعي تدريجاً ، فهذه التي يتحدث عنها ليست كليوبترة وانما هي امرأة مجتمع مديني تجلس عند « تسريحتها » ؛ فاذاً كل هذا الثراء لا يحيط إلا بوجود ضعيف لا معنى له ، وبالتدريج أيضاً ينكشف لنا الجو نفسه ثقيلا شديد الوطأة وقد تكون هناك لمحات تذكر بالسفينة على النيل ، قد تصبح الحواس «غريقة في العبير» وقد يسبح « الدلفين المنحوت » في « الضوء المكتئب » ، ولكن هذه الاشارات انما تذكرك في النهاية أن لا ماء في ذلك اليباب المشفشف .

وهذا الوعي الحساس ، في دقة وتسلل ، للكلمات لا يعد محض تنوّق أريب . فالتباين في الصوغ لا يوجد إلا اذا وجد التباين في الحساسية . ترى لماذا يعتقد اليوت أن من الهام للشاعر أن يعرف اكثر شيء ممكن عن اللغة ؟ السبب الرئيسي في هذا أنه يؤمن بأن « كل تطور حيوي في اللغة انما هو تطور في الشعور كذلك » ، وأن الألفاظ والفكر لا ينفصلان ، وأنه ما دام راسين وبودلير أعظم فرنسيين « أحكما زمام اللفظ » فبالضرورة هما « أعظم نفسانيين وهما أشد جوابي النفس الانسانية استطلاعاً » والشاعر لا يستطيع أن يوحي الى غيره أن يحسُّوا بأنه قد غرق في حومة « أشد الاشياء البدائية والمنسية » وأن فكره وعواطفه عادت الى الأصل

ورجعت بمعنى للحياة أعمق إلا باطلاق الامـــكانات السحرية الكامنة في الكلمات [٦] .

ومثل هـذه الملاحظ ، والشعر الذي توضحه ، توسع من شأن « احساس الشاعر بعصره » ومن الطريقة التي يفصح بها عن ذلك الاحساس، ويعلم اليوت أن ليس في الفن محاولة ذات قيمة إلا اذا كانت ضرورية من الناحية النفسية ، وأن ليس بين المبتدعين العظام واحد اهتم بالطرافة من أجل ذاتهـــا ، وانما كان كل واحد منهم مثل شيكسبير : « ينساق خطوة اثر خطوة في مبتدعاته بقوة ضرورة داخلية ؛ اما الطرافة في الشكل فقد اضطر لها وأجبر عليها بقوة مادته ولم يطلبهـــا عامداً » . وهذه الضرورة الداخلية الصادقة مرتبطة بتاريخ العصر الذي يعيش فيه الشاعر ، مرتبطة بالحركات الفكرية والشعورية الكبرى فيه . والأمر كما لحظ اليوت في حال ثورة وردزورث في الشعر : « كل تغير جذري في الشكل الشعري يحتمل أن يكون أمارة تدل على تغير أعمق حادث في المجتمع وفي الفرد » .

ومثل هذه البداية تؤدي الى السبب الذي من أجله كان شعر اليوت غير المنتظم . وهو يعلم أن المسألة الكبرى في كل شعر جديد هي دائماً « الى أي حد أقلق الوعي السائد » وأن الصدمة تتأتى عن « طبيعة التركيب فيه أكثر مما تتأتى عن العواطف » واذا شئنا الدقة الصارمة قلنا ان النظم : « في

جوهره إزعاج للغة السائدة المألوفة » . أما الذي خلب لبّه في شعراء اوائل القرن السابع عشر فهو « الانحراف الدائم عن النظامية مع ادراك وجودها » أي الاعتماد على البيت الخماسي التفاعيل مع الصدوف الماهر المستمر عن طبيعته هذه. والصفة الجوهرية التي تؤثر فيه ، في أشد أنواع النظم متعة ، هي ذلك التردد نفسه بين التنظيم والشذوذ ليكون الشعر نظيراً للفهم السيكولوجي المتصّل بذلك الميزان المتأرجح الذي يمثل الحياة نفسها : « تلك المفارقة بين الثبوت والسيولة ، تلك الخرجة على الوتيرة الواحدة ، هي حياة النظم » . أما الدعوة « للشعر الحر » التي انطلقت من بين شعراء الصورة حينئذ حين كان اليوت قد بدأ يكتب فقد وجدت فيه أشد النقاد نفاذا[٧] . اذ كان قد آمن منذ البداية أن « لا حرية في الفن » وأن « الحرية لا تكون حقاً كذلك الا حين نبصر الحاجة اليها إزاء تضييق مصطنع » .

ومع ذلك فانه اعترف بفضل النظّارين من دعاة « الشعر الحر » فلم يكن أثرهم الطيب أنهم حرروا الشعر ولكنهم عجلوا في تنبيه الناس الى ان هناك طرقاً أخرى للكتابة عدا الأساليب العرفية السائدة في العصر الجورجي . فقد وضحوا ان رصد القافية دائماً « بلّد الآذان المعاصرة » ولا ريب في أنهم أعانوا على ان يسوقوا اليوت قدماً ليدرك « ان القافية اذا سقطت قفز من الكلمات قسط كبير من الموسيقى الأثيرية».

وبينا توقفوا هم عند هذا الكشف مضى اليوت في طريقه فأدرك ان « التحرر من القافية قد يعني أيضاً تحريراً للقافية » وانه اذا لم يعد القارىء يترصد مجيء القافية في بلادة فانها يمكن ان تستخدم في « التحشر المفاجىء ، أو في الالحاح الحشدي أو في التغيير البات الذي يدرك الحال النفسية » وذلك ملحظ عززته دون ريب من بعد قراءته لشعر هوبكنز الذي كان قد ابتكر «الايقاع الوثاب» وأصبح هذا أحد المبتكرات الرئيسية للشعراء منذ الحرب العالمية الأولى . وقد تعلم اليوت من أصحاب « الشعر الجديد » ان ردّ الفعل ضدّ « المعقدات الحصيفة » في أوزان سوينبرن يجب ان يقود الى ازدياد في الشكل لا إلى نقصان فيه . وهذا من الأسباب التي حدت به ليكتب عدة من قصائده التي نشرها في مجلد عام ١٩٢٠ على نسق الرباعيات المحكمة الشديدة الأسر التي نظمها جوتييه لكي يسدّد بها التطرف الذي واكب « الشعر الحر » ، أي حدت به ليكتب شعراً محشوداً مكتنزاً اذا قرأه قارئه أحس أن ذهن الشاعر يتحرك ، في الواقع .

وهكذا نرى ان المحاولات التفننية لدى اليوت لم تكن أبداً محض محاكاة لشعراء آخرين ، فقد كان من حيث الصنعة يؤمن ان خير الشعر الذي كتب أبداً في الانجليزية ، في المسرحيات المتأخرة من مسرحيات شيكسبير أو في تراجيديات وبستر ، قد اخترق حواجز النمط التقليدي في الشعر غير

المقفى وكثيراً ما تمّ ذلك في « اللحظات التي تبلغ فيها الحدة أعلاها» لكي يستجمع بالاحاطة ظلاً ضرورياً من معنى الشاعر. وواكب هـذا الادراك لديه معرفته ان « المرء الذي يبتكر ايقاعات جديدة انما هو امرؤ يوسع من قدرتنا على الاحساس ويرهفها ، وان الأمر ليس أمر الوسـيلة التقننية نفسها»[٨].

واليوت يدرك ان هناك روابط لم تستكشف ، ولعلها غـير قابلة كلياً للانكشاف ، بين ايقاع الشاعر وما يمكن ان يدعى دون تشدد ايقاع العصر ؛ واذا استشهدنا بالتاريخ وجدنا انه ليس من المصادفة الاتفاقية ان الغزارة النغمية المسرفـة في « الدورة » السبنسرية انمـا ابتكرت لتعكس صورة العصر الاليزابثي ، وليس من المصادفة لذلك ان يستجيب عصر آخر كامل لذلك التوازن المحسوس في قصيدة: «مقال في الانسان».

وليس هناك شاعر واع تمام الوعي للقيام بهذه الروابط ؛ إنـه يعرف فحسب أن أذنه الداخلية تستجيب الى نمط معين من الصوت وتجده صحيحاً مناسباً لما يريد ان يعبر عنه ؛ وقـد وضح اليوت الحماقة التي يرتكبها من يحاول ان يكون محدثـاً لنسخه التفصيلات والدقائق الصحفية التي تفصل الحاضر عن الماضي وهو يعلم ان « المرء لا يكون حديثاً اذا كتب عـن أنابيب المداخن ولا يكون قديماً اذا تحدث عن أعلام الحرب».

انما المطلوب من الشاعر ادراكات أعمق من هـذه بكثير ، وطبيعة هذه الادراكات مجملة في ما قاله اليوت عن الخيـال السمعي ، وقد زاد على ذلك شيئاً آخر حين قال : « لعل

ظروف الحياة المعاصرة (تصور عظم الدور الذي يلعبه في حياتنا الحسية المحرك ذو الاحتراق الداخلي !) قــد غيرت ادراكنا للايقاعات » [٩] . وهذه الظروف كامنــة خلف الايقاعات الصوتية في صوره الآليــة المؤثرة ، العارضة ، مثل قوله :

في الساعة البنفسجية ، حين تتجه العينان والظهر
الى ما فوق المقعد ، حين تنتظر الآلة الانسانية
كأنها التاكسي ، منتفضةً منتظرة

كما تكمن خلف ما يضفي عليه عامداً صبغة آلية :

حين تستسلم امرأة جميلة للحماقة
وتذرع غرفتها مرة أخرى ، وحيدة ،
تسوّي شعرها بيد آلية
وتضع اسطوانة على « الحاكي » .

ذلك ان هذا جزء من المصطلح الصالح للتعبير عن لحظات من الجمال الهش في المدينة — والحافز اليه مستمد من بودلير — وكثيراً ما يكون التعبير عن وطأة ثقــله الرهاصة ، فظروف الحياة الحديثة لا تستلزم وحدها صوراً مستمدة من الآلة ، وانما هذه الصور كامنة على نفس المقــدار خلف الايقاعات المرخمة الأوساط في « آلام سويني » وخلف الموسيقى الغزيرة المتكسرة في « أربعاء الرماد » .

وأخيراً فان ادراك اليوت للخيال السمعي أي فهمه أن

الايقاع الشعري الذي بقوة السحر الصوتي فيه يستطيع أن يجدد أحد أشد العناصر بدائية في تجربة الانسان بينا يقدم في الوقت نفسه تعبيراً عن آخر أدق الظلال في المشاعر المتمدينة – هذا الفهم ذو أهمية خاصة في توضيح قولة من أشد الأقوال ايحاءً ذكر فيها أهدافه من حيث هو فنان . وقد حفزه الى هذه القولة تأمله في احدى رسائل لورنس جاء فيها « ان جوهر الشعر فينا نحن ابناء هذا العصر – عصر الواقعيات المتصلبة البشعة – انما هو في العمد العامد المتصلب دون ظل من كذب او خيال من انحراف في اية وجهة . كل شيء قد يزول إلا هذا العمد المتصلب العاري الصخري في القول ، فهذا وحده هو الذي يصنع الشعر اليوم » . وقد علق اليوت على هذه الجمل قائلاً :

« هذا يحدثني عما طال بي الأمد الى بلوغه في كتابةالشعر. – أي أن أكتب شعراً لا بد من أن يكون في جوهره شعراً دونما شيء شعري من حوله ، شعراً يقف عارياً بعظامه العارية، أو شعراً شفافاً اذا قرأناه أجمعنا على ما تتوجه اليه القصيدة ولم يكن اجماعنا على الشعر ؛ ذلك هو الذي يبدو في نظري جديراً بالسعي والجهد : أن نبلغ الى ما وراء الشعر مثلما حاول بيتهوفن في مؤلفاته الاخيرة أن يبلغ الى ما وراء الموسيقى . لعلنا لا ننجح ابداً ، ولكن كلمات لورنس تعني هذا في نظري ، انها تعبر لي عما أظن أن الأربعين او الخمسين بيتاً الأصيلة التي كتبتها ، تحاول ان تبلغ »[١٠] .

وكان في ذهن اليوت ساعة أن كتب هذه التعليقات قطعة واحدة هي الأبيات العارية – على موسيقيتها – في المقطع الأخير من « اليباب » ويبدو ان خلقها انما نبع من تذكره لصوت « اغنية تتقطر كالماء » يرسلها طير الدج الناسك ، وهي تقدم لمحة اخرى عن الطريقة التي كان يعمل فيها خياله السمعيّ :

لو كان هنالك صوتُ الماء وحده
ولم يكن زيز الحصاد
والعشب اليابس يتغنيان
وانما كان صوت الماء فوق صخرة
حيث يتغنى الدجّ الناسك بين اشجار الصنوبر
دِب دُب دِب دُب دُب دُب دُب دب
لكن لا ماء هنالك .

(١) يبدو ان اعتراض ييتس على مفهوم آرنولد للشعر كان قائماً على الأسس نفسها وإن لم ينل ما ناله لدى اليــوت من تحديد ، قال ييتس : « اعتقد ان جميع الناس سيزداد مــع الزمن انكارهم للرأي القائل « الشعر نقد الحياة » وسيزدادون اقتناعاً بأنه كشف عن حياة مخبوءة » .

(٢) أول دلالة دلت على ان فكر اليوت كان يتجه وجهته مبتعداً عن نطـــاق « الخاوون » ١٩٢٥ وردت في « فكرة المراجعة الأدبية » وكانت هي المقالة الأولى في مجلة « المعيـار الجديد » شهر كانون الثاني (يناير)١٩٢٦ ، ففيها قرّر اليوت ما يعنيه هو بمصطلح « كلاسيكية » وهي كلمة جعلها تنوع المضمونات والدلالات التي احتقبتها منذ عصر النهضة وكأن لا معنى لهـــا على وجه التقريب ، فكانت لذلك تتطلب تعريفاً جديداً في كل مرة . وقد نحيتها عامدا من هـــذا النص الذي كتبته وبخاصة لأن اليوت قد أدرك في « بحثاً عن آلهةغريبة » مدى الفوضى التي تستطيع أن تسببها هذه اللفظة ونقيضتهـا المتقلبة أيضاً لفظة « رومنطيقية » . والعبارة التالية تكشف عما يعنيه اليوت بذلك المصطلح حين يستعمله ، وكيف أن مفهومه أشد مرونة من مفهوم ذوي النزعة الانسانية الجديدة:

« أعتقد أن الميل الحديث يتجـــه نحو شيء قد نسميه

« الكلاسيكية » لعـــدم وجود اسم أفضل من ذلك ، وأنا أستعمل هذا المصطلح في تردد اذ يكاد لا يعدو أن يكون قياسياً : وعلينا دون ريب أن نحذر من قياس الفن والعقـــل بقوانين نظام ميتة . فالفن يصور العابر مثلما يصور الخالد في حال النفس الانسانية ونحن لا نستطيع أن نقيس الحاضر بمـا كان عليه الماضي أو بما نعتقد أن المستقبل سيكونه ولا بد ، ومع ذلك فهناك ميل - نلحظه حتى في الفن - نحو مفهوم للعقل أعلى وأجـــلى ، ونزوع الى ضبط قاس ركين يهيمن به العقل على المشاعر ، فإذا كان هذا الأمر يقترب من المثل الأعلى الاغريقي أو يوحي به فذلك خير وأبقى، ولكنه حتما مختلف عنه ولا بدّ ، وسأسرد أسماء بضعة كتب ليست كلها حديثة العهد ، أراها مثالاً على هذه النزعة :

١ - تأمـــلات في العنف Réflexions sur la violence لجورج سورل

٢ - قدوم الذكاء L'Avenir de l'Intelligence لشارلس موراس

٣ - بلفغور Belphégor لجوليان بندا

٤ - تأملات Speculations لهيوم

٥ - تأملات في الذكاء Réflexions sur l'Intelligence لجاك مارتين

٦ – الديموقراطية والقيادة Democracy and Leadership لايرفنج بابت

فمن كان يعرف كتابين او أكثر من هذه الكتب سيفهم معنى الكلمة «نزعة» التي اوردتها لأن النظريات والآراء متباعدة جد التباعد» .

ومع ذلك فكل كتاب من هذه الكتب المذكورة ذو أهمية محددة لكل من شرع يتتبع تطور اليوت الفكري .

(٣) من أجل أن أصوّر للذين ليست لهم بالقصيدة الفة كيف ابتدأ ايقاعها ينبض باثارة من نثر موراس ، يكفي أن أنقل لهم فاتحتها وخاتمتها ؛ هكذا تبدأ :

حجر ، برونز ، حجر ، فولاذ ، أغصان سنديان ، حوافر حصان فوق الرصيف
والأعلام والأبواق . ونسور كثيرة
كم عددها ؟ عدّها . وحشد حاشد من الناس .
كدنا لا نعرف أنفسنا ذلك اليوم او نعرف المدينة
هذه هي الطريق الى المعبد ونحن جمهور غفير يزحم الطريق ،
كثيرون ينتظرون . كم عدد المنتظرين ؟ ما يهمّ في ذلك اليوم ؟

أما الأبيات الختامية فقد اقتبستها في سياق تحليلي للقصيدة في الفصل السادس . كذلك فان النغمة الساخرة في الفقرة

المقتبسة من موراس تتردد أيضاً في الأبيات التي تعقب ذلك العدّ الطويل لآلات الحرب التي لا تكاد تحصى :

أي زمن استغرق . أيكون هو ؟ كلا
هؤلاء هم قادة نادي الجولف . هؤلاء هم الكشافة
وهؤلاء هم أعضاء الجمعية الرياضية في بواسي ...

وهناك أمثلة أخرى عديدة يبدو فيها أن قطعاً نثرية قد بعثت رنينها في ذهن اليوت وتحولت في النهاية الى نماذج جديدة . والأبيات الأولى في قصيدة « رحلة المجوسي » التي تهيىء لتلك القصيدة ايقاعها مأخوذة مع شيء من التغييرات الطفيفة نسبياً من احدى مواعظ لونسلوت أندروز . وهناك عبارة أخرى لأندروز تحتوي الالماعة الاولى لحركة الابيات التي تتحدث عن « الكلمة » وهي فاتحة المقطع الخامس من قصيدة «اربعاء الرماد» (وهاتان العبارتان من اندروز اقتبسهما اليوت في مقال له عنه) .

وتبدو رسالة لرسكن كتبها إلى سوزان بيفر عن روز لاتوش تلك الفتاة التي وقع في حبها وهو في دور الكهولة، تبدو وكأنما توحي بشيء من المادة التي دخلت في قصيدة « بيضة تطبخ » وهذه هي : « وأنت يا سوزي تتوقعين أن تري صديقتك مرجريت مرة أخرى وستكونين سعيدة بلقائها في السماء ، وكنت أريد روزي في هذه الدنيا. أما في الأخرى فقد كنت أرجو أن أذهب لأتحدث الى فيثاغورس وسقراط

وفاليريوس ببليكولا . وأما روزي فلن اكترث بها هنالك أدنى اكتراث وليست هي في حاجة لأن ترجو ذلك » .

وقد دلني صديقي جون فنلي الابن على تشابه معين بين الجمل التالية من وصف روبرت بروكس للانطباع الصادم الاول الذي أحدثه الخبر « نحن في حرب مع ألمانيا » في نفس صديق من أصدقائه وبين « كومة الصور المتكسرة » التي تضع نغمة الفاتحة في قصيدة « اليباب » :

« أكل صديقي وشرب ثم صعد تلة من الوزّال وجلس وحده ينظر الى البحر . كان ذهنه مفعماً بصور مختلطة وبالضيق وانسحبت خلال ذهنه قافلة من الافكار المبهمة استثارتها لفظة « المانيا » . فيها صورة السوقية التي تتميز بها الطبقة الوسطى المنعمة وتتسم بها بيوتهم في برلين ، وجمال ميونخ المديد المطمئن وطعم البيرة ، والمقاهي العديدة الهادئة المتألقة . والحلبة ؛ وعبث نسيم المساء بالوجوه حين يتزلج المرء نازلاً محاذياً لاشجار الصنوبر ، والتخازر في الأعين والتخاوص فيها ، والليالي الطوال بين الشرب والغناء والضحك ... وبعض الاصدقاء وبعض النغمات ، والمساء المديد الهادىء فوق ستارن برجرسي » .

والأمر في هذين المثالين الأخيرين هو الايحاء الممكن الذي التقطه خيال اليوت من تلك المادة وحوّله الى قرائن جديدة لا أنه تأثير وقع على طبيعة الحركة في أبياته .

ومن الجلي فيما يبدو أن اليوت بــذّ معظم الشعراء في استجابته الحساسة لايقاع الأدباء الآخرين ، وهــذا لا نلحظه فحسب في أبيات الشعراء الآخرين التي دخلت في نسيج شعره وانمــا نلحظه في مواطن أعمّ وكثيراً ما يمرّ المرء وهو يقرأ مسرحية من عصر اليزابث بعبارات تردد صداها في نفسه ولا بد وكونت لديه طبقة دفينة عميقة بنى عليها جهده الآخر. اقرأ على سبيل المثال هــذه العبارة من قطعة « البديــل » The Changeling التي اقتبسها اليوت في مقــاله عن مدلتن وكتبه بعد ثماني سنوات من انشاء « جرونشن » :

يا سيدي لا تقترب مني . فالوصم مني يلحقك !
أنا بضعة منك ، سلخت عنك
من أجل ان تهنأ بالعافية . لا تنظر اليها
ألقها فوق الثرى دون اهتمام
ودع المصرف العام يخفيها عن الأنظار

ثم اقرأ هذه الأبيات من قصيدة اليوت :

أنا الذي كنت جنيب قلبك أقصيت عنه
لافقد الجمال في الفزع ، والفزع في التبحث والتنقير
فقدت شهوتي : ولم أعنَ بصيانتها
وكل مصون يزيف ؟

فالمحتويان في العبارتين غير متماثلين تماماً لكن القرائن التي ينبعان منها تعبر عن رعب الشهوة وبهذا تلمــع الى العلة التي

جعلت ايقاعات مدلتن تثور في ذاكرة اليوت في اللحظة التي كان يصوغ فيها أبياته .

كذلك فان عبارة من « بسي دمبوا » Bussy D'Ambois لتشابمان قد أكدت وجودها قريباً من الخاتمة في « جرونشن » :

يهرب حيث الناس يحسون محور العربة الملتهب
وأولئك الذين يتألمون
تحت وطأة عربة الدب الثلجي ...

* * *

ودارت دي بيلهاش وفرسكا والسيدة كامل
وراء فلك الدب المقشعر
في ذرات مكسّرة .

وقد اقترح ك. ل باربر هذه العلاقة الممكنة : « تحولت « عربة » Chariot الى « فلك » Circuit على نحو طبيعي في صورة الشاعر الحديث – وهي صورة أشد صبغة علمية وأقلّ أسطورية ، بينا حوّل الاحساس بالتألم لفظة « الثلجي » الى « المقشعر » وجاء تمثل اليوت للكارثـــة في وصفه للتكسر والتجزؤ الذي تحدث عنه تشابمان مجتمعاً في قوله : « تحت وطأة عربة .. » – وأقول : لعل ذلك كذلك .

(٤) وردت في The Tyro العدد الثالث ، ١٩٢٢ .

(٥) ان لورا رايدنج وروبرت جريفز هما اللذان ألمعا الى هذه المقارنة في عرض للشعر ذي النزعة الحديثة A Survey of Modernist Poetry (لندن ١٩٢٧) ص : ١٧٠ — ١٧١ وهذه هي عبارة كيتس :

غرفة المائدة كانت ذات لألاء وفير
يشملها اللمعان ويضوع فيها العبير
وأمام كل إطار لماع وضعت مبخرة
تنفث دخان ما أفعمت به من لبان وأخشاب عطرة
وكل مبخرة قائمة فوق حاملة قدسية
تفاجّت قوائمها الدقيقة فوق السجادات الناعمة الصوفية
خمسون طوقاً من الدخان
صعدت من خمسين مبخرة نحو سقف المكان
وكانت تحاكيها وهي ذاهبة في ارتفاع
على وجه الجدران المزينة بالمرايا سحابتان من العطر الضواع.

(٦) يرى اليوت ان الشاعر الناضج يجب أن يجمع بين « أشد العقليات قدماً وأشدها تمدناً » ومما يدل على أنه فكر طويلاً في هذا المفهوم ملاحظة له أبداها قبل خمسة عشر عاماً من كتابته لتلك العبارة التي تناول فيها « الخيال السمعي » وذلك في مراجعة له حول Tarr لوندهام لويس (بمجلة The Egoist ايلول ـ سبتمبر ١٩١٨) قال فيها : « اعتقد أن الفنان أشد بدائية وأشد تمدناً من معاصريه فتجربته أعمق من

المدنية وهو انما يستعمل مظاهر المدنية ليعبر عنها » .

(٧) اكثر اقواله التي تتضمن هذه الآراء اسهاباً وردت في مقاله : « تأملات في الشعر الحرّ » بمجلة نيوستيتسمان ٣ آذار (مارس) ١٩١٧ ، وقد اقتبست ايضاً بضع جمل من محاضرة له لم تنشر عن ازرا بوند .

(٨)هذه الجملة مأخوذة من « الاستعلائية المنعزلة » وهي مراجعة لكتاب بوند «شخصيات» نشرت في مجلة « المزولة» ، كانون الثاني (يناير) ١٩٢٨ . ومثل هذه الملاحظة تكشف عن الخاصية الكبرى التي بنى عليها اليوت ما يراه في بوند من قيمة ؛ فهو يعلم أن ترجمات بوند ليست تمرينات تقنية فقط اذ « حين يستطيع المرء حقاً ان يتغلغل في حياة عصر آخر فانه يتغلغل في حياة عصره » ؛ والحق « ان مما يوشح بوند بأصالة لا نزاع فيها » طريقته التي يبعث بها الشعراء البروفنساليين والايطاليين الى الحياة ؛ فهو يراهم « معاصرين له أي أنه أحكم من بروفانس وايطاليا بعض الأمور التي تحتفظ بها الطبيعة الانسانية ابداً ، وهو في نظري أشد عراقة في الصبغة الحديثة حين يعالج ايطاليا أو بروفانس منه حين يعالج الحياة الحديثة» .

وهذه العبارة الاخيرة التي اقتبستها من مقدمة اليوت على بوند تستدير من زاوية اخرى حول « احساس الشاعر بعصره» مثلما تستدير حول العلاقة بين الأدب والحياة ولذلك أراني أمضي في اقتباس ما تبقى منها :

« ... وحين يعالج الشئون القديمة يستخلص منها ما لا يزال في جوهره حياً ، وحين يعالج المعاصرين لا يلحظ احياناً إلا الأمور العارضة . ولكن هذا لا يعني أنه "قدملي" أو طفيلي على الأدب . كل دارس يستطيع أن يرى في آرنوت دانيل او جويدو كافالكنتي أديبين ، ولكن لا يستطيع أن يراهما على قيد الحياة إلا بوند ، فالزمن في مثل هذه الامور لا أهمية له ، فلا يضيرك ان يكون من تراه حياً ، تراه حقاً هو آرنوت دانيل أو البقال الذي في الحي" . انما الأمر أمر الوسيلة الصالحة لهذا الشاعر ، ونحن نهتم بالغاية اكثر من اهتمامنا بالوسيلة » .

لهذه الأفكار تأثير مباشر على احدى الأغاليط المستقرة في النقد الأمريكي ، فليس يؤمن بأن المؤلف بالضرورة ينتحل أي فضل متميز اذا هو سجل الجزئيات السطحية في مدينة في الغرب المتوسط بدلاً من أن يسجل دقائق الحال في بيرو في القرن الثامن عشر إلا ناقد يلتزم بأضيق ضروب الواقعية في فهمه . فالقادة الرومانيون في مسرحيات شيكسبير ليسوا من حيث عدم انتمائهم الى الزمان أقل في ذلك حظاً من سكان غابة آردن في تلك المسرحيات ؛ والشخصيات في قصص كوبر التاريخية ليست خشبية جامدة كالشخصيات في نقداته الهجائية التي صبَّها على الحياة المعاصرة . أما الشخصية الحية الوحيدة أعني Leatherstocking فان ما فيها من حيوية انما استمدتها من كونها رمزاً متخيلاً لمرحلة كاملة من مراحل الحياة

والمطامح الامريكية ، مرحلة لم يعرفها كوبر إلا عن طريق الذاكرة ؛ كذلك فان فاوست لدى جوته ألماني من أبناء القرن التاسع عشر بمقدار ما ينتمي فاوست لدى مارلو الى العصر الاليزابثي .

ومن المستيقن أن مؤلف القصة او القصيدة حين يعالج شئون فترة أخرى أو مكان آخر غير اللذين يعيش فيهما يعرض نفسه لخطر الوطء على الخصائص ، وخطـأ الاهتمام بالأزياء واغفال الناس ، ثم انجاز حذلقة ماهرة او قطعة متحفية . ولعل الأديب أن يجد لعمله تقديراً وجزاءً اذا هو تغلغل الى لب الحياة بإحكامه المتدرج العسير لما يحيط بـه من شئون . ولكن من الخطأ في تصور ما يعمله الخيال المشكّل ان يزعم أحد بأن ملاحظة المرء مقصورة على ما يراه أمام عينيه ، أو أن يزعم أنه إن انفسح له مجال الملاحظة لم يستطع أن يلقي بمستكشفاته في قناع محوّل فيزيد بذلك في طاقتها بدلاً من أن ينقصها، أو أن يزعم بأنه لا يستطيع أن يستكشف رموزه عن الواقع الحيّ في الذاكرة والاسطورة مثلما يستكشفها في العناوين الكبرى .

(٩)قدم اليوت هذه الملاحظة عام ١٩٢٦ في سياق مقدمته القصيرة على « سافونا رولا » — وهي قصيدة درامية كتبتها أمه شارلوت اليوت .

ويعتقد اليوت : « ان الاثر القصصي التاريخي وثيقة عن عصره الذي فيه كتب بأكثر من كونه وثيقة عن العصر الذي يصوّره » . وقد قال في توضيح هذا المعتقد :«ان سافونا رولا هذا تلميذ لشليرماخر وامرسن وشاننج وهربرت سبنسر » ، وهي تعليقة تصف بعض الجو العقلي الذي كان يملأ عالماً ولد فيه اليوت .

(١٠) وردت هذه الملاحظ في محاضرة لم تنشر، عنوانها : « كتاب الرسائل الانجليز » — وتدور في الأصل حول كيتس ولورنس ، وقد أُلقيت في نيوهافن (كونكتكت) خلال شتاء عام ١٩٣٣ .

٥ التكامل في الأثر الفني

« جمع فلوبير كل أحاسيسه في نتاجه . أما خارج كتبه ، حيث انسكبت نفسه قطرة قطرة حتى الثمالة فانه قلما يكون ممتعاً » (غورمونت) .

« يستطيع المرء أن يقول : وبخاصة في شيكسبير ، وعلى نحو أقل في جونسون (وفي كيتس بقدر ما سمح له عمره القصير) أن « نفوسهم انسكبت قطرة قطرة » . وليس في انجلترا التي أنجبت عدداً كبيراً من ذوي العبقرية وعدداً قليلاً نسبياً من الآثار الفنية أدباء كثيرون يمكن أن يقال هذا فيهم » — اليوت .

ان الاحساس المتميز بالعصر لدى اليوت لينكشف بوضوح متزايد حين تقرأ نتاجه متصلا ، وعندئذ تخرج بأن صفته البارزة هي التكامل،أي وجود كيان كلي فذ داخل حدوده؛ وان الذي يجعلك تستند الى تفسيره للحياة منبثقاً من شعره ونثره أن ذلك التفسير لديه وثيق أصيل وأنه لا يناظر أي مقياس محمول اضطر أن يفكر فيه أو أن يعتقده ، وانما هو نظير ما أحس به حقاً وما فهمه عن نفسه بالاصغاء الى نفسه ، بدراسة أعمق العناصر في طبيعته . وليس مما يحتاج الى تأكيد كثير أن نقول : إن من أهم قيم الشعر تلك الأصالة الوثيقة فيه،

فالشاعر يحقق مهمة من أشد مهماتـه بدائية حين يقدم تعبيراً دقيقاً عما أدركه وأحس به ، سواء أكان لمحة من سفينة تريد أن تلقي مراسيها او تأملا معقداً في الخوف من الموت . ومن أوائل المنافع التي كانت للفن القولي السحر الذي كان يستطيع به الهمجي الموهوب من خلال مهارته في العثور على الكلمات الملائمة الصحيحة ان يطرد روحاً شريرة أو أن يستميل روحاً طيبة . ولم يبق من هذه القوة السحرية في الكلمات الا المعنى المجازي . ولكن ما يزال الشعر ذو الاثر البالغ يحقق مهمـة مشابهة بالاكتمال الذي يكسب لنا فيه مجالاً من الحب، أو يبعد حين يصور القبح والفزع عبئهما عنا . وسر هذه القوة ظلّ على حاله ، فهـو كامن في الدقة التي يرتسم بها الشاعر أن ينقل احساساً مغتلياً بالشيء الذي يتحدث عنه مستغلاً كل طاقة حالّة في الكلمة والايقاع .

اورد اليوت هذه الجملة من جمل دي غورمونت في مطلع المقالة الأولى من كتابه « الغابة المقدسة » : « ان اقصى جهد يبذله امرؤ ان كان مخلصاً ، هو أن يجعل من انطباعاته الشخصية شرعة عامة » .

أما أن اليوت يرى هذا النوع من الصدق من اندر ما بلغه الانسان فأمر يشهد عليه ثناؤه على كاتب لم يكن يتعاطف مع آرائه في الحياة الا قليلاً وذلك حيث يقول: «السيد همنجواي كاتب أكن له احتراماً وفيراً ، فهو يبدو لي انه يقول الحقيقة

عن مشاعره في اللحظة التي تكون موجودة فيها»[1] . ولكن اليوت لا يرى التحدث الصادق عن المشاعر كافياً وان كان ذلك موهبة عظيمة لا يحسنها إلا امرؤ حيّ مكتمل الحياة ، امرؤ تغلغل في كل مناحي العرف والتقليد والتجريد ونفذ منها ، امرؤ وهب شيئين : رهافة الحس ومهارة فائقة في وسائله التفننية . ذلك ان هذه الموهبة ان شاءت ان تتمخض عن تعبير قيم فمن الضروري ان تكون المشاعر نفسها جزءاً من نموذج حياة متوازن الجنبات او اذا شئنا التعبير عن ذلك بلغة تلك الفاتحة التي اقتبسها اليوت عن موراس ووضعها في اول مقدمته عن دانتي قلنا : « إن الاحساس ، وقد وجد الخلاص بنفسه ، وسلك في نظام، ليصبح قاعدة الكمال » .

وعلى حسب نظرتي الأخيرة التي تحدثت فيها عن صدق اليوت وتلاحم عمله تزداد حيرتي من تينك الطريقين الكاذبتين السائدتين اللتين يسلكهما اليه اولئك النقاد الذين رحبوا بصاحب « اليباب » وعدوه نبياً جديداً لأنه عبّر عن تقشع الوهم لدى أبناء هذا العصر ثم هجنوه لانه اتجه نحو الايمان الديني. كذلك فاني في حيرة من اولئك النقاد ذوي الايمان الممعن في السلفية واكثرهم من ابناء الجامعـــات ، اولئك الذين تبرموا بنتاجه الأول وعدوه ثورياً خطراً ثم ها هم يستقبلونه بالترتيلات والتمجيدات . وأنا أيضاً عاجز عن فهم أولئك الذين يجدون مثل بول المر مور[2] شقاً فاصلا بين خصائص نقده وخصائص

شعره . فان الوثوق الهادىء في نتاجه في الفنين معاً لا يمنحك وحسب ـ كما لاحظ ادمند ولسن ـ احساساً في كل مرحلة بأن اليوت فكر تفكيراً متواصل الحلقات دائب الاستمرار « في العلاقات بين الأوجه المختلفة من التجربة الانسانية »[٣] وانما تجد بالاضافة الى ذلك ان نقده يضوىء اهداف شعره دائماً وان شعره يوضح جوانب عديدة في نظريته النقدية . أما التمييز الوحيد الملائم بين الفنين فذلك هو الذي أوحى به حين قال : « حين تكون تأملات المرء بالنثر يكون بحق منهمكاً في المُثُل بينما اذا كتب شعراً لم يستطع ان يتمرس الا بالوقائع » .

وجلّي ان هذين الاهتمامين نفسهما هما اللذان سيطرا على نتاجه دون ريب ، منذ البداية . فالذي لا يجعل شخصية بروفرك تبدو منفرة أو تافهة وانما تبدو واقعية على نحو حاد مؤلم هو ان المرء قد يلمح فيها – نتيجة للحشد المتدرج في النغمات الخفية وبخاصة حشد الأبيات الدرامية الختامية –تحت السطح التافه والتردد العابث في حياته – فهمه لمعنى الحب والتعاطف وان كان لديه عجز مطلق عن احرازهما . وأصبح موضوع اليوت المهيمن في قصائده منذ تلك القصيدة المبكرة وصاعداً خلال نبرات اكثر عمقاً في « جرونشن » و«اليباب » هو خوائية الحياة دون ايمان ، خوائية يتردد صداها في النهاية مع الخوف واليأس القاتلين في « الخاوون » . وقد يكون من العسير أن يتكهن من يقرأ شعره الأول بأنه سينظم قصائد

دينية ومع ذلك فان تلك القصائد الدينية تجيء تالية في سياق طبيعي من جراء انشغال باله الدائب في طبيعة الواقع الروحي. فقلما نجد فيهاقصائد تتناول الايمان الهين وانما هي بالأحرى تعيّن الوجهة التي ينقاد الشاعر فيها لتجربته بحيث صعد خطـوة فخطوة من درك « جحيمه »، وهي تعبير عن الرغبة في الايمان وفهم أهميته للروح الانسانية، والتحركات اللطيفة في عقل الشاعر من الشك نحو القبول، وادراكه المتدرج لما واجهه لدى بودلير وسماه : « اعظم الفضائل المسيحية وأعسرها، فضيلة التواضع » . وهذه الرغبة وذلك الفهم يتردد صداهما في « اربعاء الرماد » فيوحيان بسبب واحد يعلل لم جاء كثير من التلميحات والاشارات في تلك السلسلة من القصائد موجهاً نحو مبنى « القداس الكاثوليكي » . اذ كان اليوت كلما ازداد تفكراً في الحياة ازداد فهمه أن « كل امرىء يفكر ويعيش بالفكر لا بد من أن يكون له شكه الخاص به ، فامـا شك يقف به عند السؤال وينتهي به الى الجحود ، واما شك يقوده الى الايمان ، وهو الذي يكوّن مع الايمان السامي فوقه تكاملاً على نحو ما » . وقد ختم مقدمته على « خـواطر » بسكال بكلمات تبدو وكأنها تومىء الى حاله هو حين قال : «لا أعرف أديباً مسيحياً ، حتى ولا نيومان نفسه ، أنصح بقراءتـه ... أولئك الذين يشكون وانما لديهم العقل الذي به يتصورون والحسّ الذي به يحسّون ، الاضطرابَ والعبثَ واللامعنى ، ولغزَ الحياة والألم والذين لا يستطيعون أن يجدوا طمأنينة

نفوسهم إلا من خلال الرضى الذي يعم الكيان كله »[٤] .
ومثل هذا الرضى لا يجده اليوت في ادراك هوثورن او هنري جيمس « للحقيقة الروحية » دون اي اكتراث بالعقيدة نفسها، فقد كان بحاجة الى أن يجد شيئاً يطمئن عنده عقله وعواطفه على السواء[٥] .

ولكن اكتشافات اليوت للروح لم تسر فحسب في سبيل وعر لا يعرف النكوص ، بل لقد منحها وحدة ابعد من ذلك حين انتحى نحو المصابرة الفذة في الدوران حول امور مركزية فيما يؤلفه ، وذلك البيت الذي اقتبسه من دانتي وأدرجه بين النتف والشذرات كالدعامة التي تسند الانقاض في الخاتمة الكسيرة من قصيدة « اليباب » ، أعني قوله : « ثم عاد يغوص في تلك النار التي تطهر النفوس » ـ هذا البيت لم يقع حيث وقع مصادفة . فقد عاد اليوت الى القطعة التي تحوي ذلك البيت مراراً ، وهذه هي :

(ولذا أناشدك باسم الفضيلة التي تقودك الى أعلى مراقي السلم
أن تتذكر ألمي في الحين المناسب » . ثم عاد يغوص في
تلك النار التي تطهر النفوس) .

و « لذا أناشدك » Ara vos prec ، هو الاسم الذي اتخذه اليوت عنواناً لمجموعته الشعرية عام ١٩١٩ ، أما « أن تتذكر » Sovegna vos فقد وردت في « أربعاء الرماد » ، وتلك القطعة من القصيدة التي اقتبستها آنفاً نشرت أول مرة

منفصلة تحت عنوان « أعلى مراقي السلم Som de l'Escalina ، ثم ان موضوع القول الوارد في هذه الأبيـــات يتردد صداه تكراراً في السياق كلـــه . وهذه الابيات تفوه بها الشاعر البروفنسالي آرنوت دانيل في النشيد السادس والعشرين من قسم « الأعراف » Purgatorio ، وفيه وصف لتوبة الشهوانيـين وندمهم . فاذا ذهب اليوت يذكر قارئه بهذا النشيد في هذه المناسبات المتباعدة فذلك يدل على أنه تحدث اليه في عمق عما يراه عوامل مركزية في الحياة الانسانية . وطريقته في تبيان هذه المعرفة تميز أيضاً ما يعده قيماً في تجربة الفرد فهو يعترض على « الاعترافات » وعلى الطريقة التي ألحّ فيها روسو على عاطفة مـــا ، لا لأنها ذات أهمية في ذاتها بل لأنه نفسه أحسها . ويرى اليوت على النقيض من ذلك أن دانتي : « كانت لديه تجارب تبدو له ذات أهمية ما ، ذات اهمية لا لأنها حدثت له ، أو لانه ـ اي دانتي الليجيري كان شخصاً ذا اهمية يستطيع أن يجعل مكاتب الصحف مشغولة به دوماً وانما كانت لها أهمية في ذاتها ، ولذلك تبدت له ذات قيمة فلسفية لاشخصية » .

ثم ان الحـــال المزاجية في « جرونشن » التي تدرك أيضاً العلاقة الوثيقة بين الجنس والدين غير بعيدة عن النغمة في أبيات دانتي هذه ، إلا ان هناك هذا الفرق بينهما : في تأملات الرجل العجوز قبول كامل للعذاب والألم ولكن ليس فيها الادراك الذي تجسد في قصائد اليوت من بعـد أعني « ان الارواح في

الأعراف تتألم لأنها ترغب في الألم من أجل أن تتطهر » . (ومما يزيد تشبث اليوت بهذه الشئون وضوحاً لدينا ، أن نتذكر بأنه جاء بهذا القول وهو يهم أن يقتبس مرة أخرى في مقاله عن الكوميديا الالاهية هذه الابيات الواردة على لسان آرنوت دانيل) .

وترتبط هذه الأبيات ايضاً مع ايمان اليوت بان خلق الشعر نفسه ينبع من الألم ، وهو ايمان مكرور لديه يعين على تحديد الطبيعة الخاصة لشعره . كل الفن جهد « لتحويل ضروب الاخفاق والخيبة الخاصة » - تلك حقيقة نفسية شاهدة بنفسها على صدقها فيما يبدو لدى اليوت ؛ حتى شيكسبير نفسه « كان منهمكاً في جهاده —وذلك هو وحده الذي يمثل الحياة بالنسبة للشاعر — ليحوّل آلامه الذاتية والخاصة الى شيء خصب غريب ، شيء عام لاشخصي » . ولا يرتاب اليوت في ان الحياة لدى الفرد المدرك الحساس لا بد من ان تكون مؤلمة ، واذا شاء أن يعلل الضحالة النسبية في أبيات آرنولد قال انها تعزى الى ان آرنولد كان يعرف نظام الثقافة ولكنه لم يعرف ما يكفيه من نظام الألم ؛ ويمضي فيوضح ان الشيء الاول لدى الشاعر « ليس هو أن يكون لديه عالم جميل ليتمرس به وانما أن يستطيع الرؤية فيما وراء الجمال والقبح ، أن يرى الضجر والرعب والمجد ؛ وقد حرم آرنولد رؤية الرعب والمجد وعرف شيئاً ما عن الضجر » .

وفي هذا الرأي حول مصدر الشعر عامل واحد لا بد من ان نحكم الأخذ بناصيته وهو : أن ألم الشاعر ليست له قيمة خاصة في ذاته ، وانما يمكنه من فهم الحياة الانسانية وبذا يكون مادة للفن ، فاذا شاء الشاعر ان يجعله شعراً كان عليه ان يحوله من شيء شخصي الى شيء أطول بقاء وأرحب أصالة. أي كما قال اليوت في عبارة وردت في « الموروث والموهبة الفردية » وهي كغيرها من عبارات تلك المقالة المكتنزة المحشودة قد عمق مغزاها في ضوء ما كتبه اليوت من بعد — قال : « كلما كان الفنان أكثر كمالاً كان الانفصال لديه أتمّ بين الانسان الذي يتألم والعقل الذي يخلق » . وليس يترتب على ألم الشاعر شيء سوى ضرورة ادراكه بأن الألم شيء واقعي وان كان الألم شيئاً لا يرغب الانسان فيه . وكان بعض ما جذب اليوت الى بودلير « قدرته على ان يعاني الألم وحسب ، فلم يكن يستطيع ان ينجو من الألم أو ان يسمو فوقه وبذا جذب الألم الى نفسه غير انه استطاع بتلك القوة الضخمة السالبة وتلك القدرة الحسية التي لم يستطع أي ألم تشويهها ان يدرس ألمه » .

ويدرك اليوت أن مثل هذا الرأي في الحياة واضح القصور وأنه مجاف للتوازن لدى دانتي ، ولكنه يدرك أيضاً ان ادراك هذا الرأي للشرّ القائم في الكون هو الذي يجعله واقعياً ، وادراك الشر القائم يوحي ضمناً ـ على الأقل بقوة المفارقة ـ بأن في الامكان وجود حالة موجبة من الخير . وقد اعترف

اليوت بأنه تذوق « الفردوس » بعد تذوقه « الجحيم » بوقت طويل ، وما ذلك الا لأنه كان يمقت « الاستبشار والتفاؤل والرجاء » الذي ساد في القرن التاسع عشر ، وقد جعله هذا يذهب « مع الهوى بحيث يرى أن الشعر يجب ان يوجد من خلال الألم ، ليس هذا وحسب بل انه لا يجد مادته إلا في الألم » . لقد ساءه تقصير الجيل السابق في تصوّر العلاقة بين الخير والشر ، وقوة استيائه من ذلك توازي فزع ييتس من ذلك التفاؤل السطحي الهش في نظرة مثل نظرة شو إلى الحياة ، حتى لقد تراءى له شو ذات ليلة في منامه في صورة ماكينة خياطة : « كانت تقعقع وتلمع ولكن الشيء الذي يكاد لا يصدق ان تلك الماكينة كانت تبتسم وتبتسم أبداً » .

وتصوُّر اليوت ان الشعر ينبع من الألم يوحي لنا بنواحي القصور في شعره . فليس من السهل ان نتصور هوميروس أو شوسر أو دريدن وهم ينظرون الى الشعر من هذه الناحية (ليس في نقد اليوت أية تعليقات على شعر شوسر) ومن الجليّ أن دانتي وشيكسبير كانا يستمدان مادتهما أيضاً من أحوال شعورية اخرى عدا الألم . غير ان نظرة اليوت تؤكد ان عناصر الموروث التي تبدت له حية نابضة في شعر الرمزيين والمتافيزيقيين على السواء والتي كانت من بعد أشد حافز مباشر نحو تكوين شعره ، انما هي نسبياً ضيقة مشدودة من حيث حدتها الدرامية ، ولكن ادراك حدوده يشير مرة اخرى الى

اكتماله في داخلها : أين وجد منذ عهود تورنير ومدلتن شعر درامي عار وثيق من ارفع طراز كالذي تنقله هذه الأبيات؟:

أي غفران يرجى بعد هذه المعرفة ؟ فكر في أن التاريخ
ذو معابر خفية ودهاليز سرية
ومنافذ ، يغرنا بالمطامح الهامسة
ويقودنا بأباطيل الغرور . فكر في
أنه يعطينا حين يتبدد انتباهنا
وما يعطيه يقدمه في وفر فياض
حتى ان العطاء يسغب التشهي ؛ يُعطي بعد لأي
ما لا يناله التصديق ، واذا ناله التصديقُ
في الذاكرة وحدها ، كان شهوة مستأنفة ؛ ويعجل العطاء
في الأيدي الضعيفة لما يظن انه فضل زائد
حتى يولد الرفض خوفاً
لا تظن الخوف أو الشجاعة خلاصاً لنا . الرذائل الشاذة
تربّيهابطولتنا.الفضائل مفروضةعلينا،تفرضهاجرائمنا المتوقحة
وهذه الدموع تنفضها شجرة ثمرتها الغضب .

النمر يثب في العام الجديد . ونحن طعمة يلتهمها
فكر اخيراً
في أننا لم نبلغ نتيجة ، بينما انا
قد تيبست في بيت من بيوت الكراء .

وأين تجد في الشعر شخصيتين واضحتي الحدود يـــدركهما

المرء ويقنع بوجودهما مثل بروفرك وسويني ، فان الاكتمال الذي استطاع اليوت أن يوحي به خلال نطاق من أبيات قليلة قد يدل الى أي حد يمكن أن يحشد الادراك الجامح في صورتيهما الدراميتين . ومن المؤكد ان كليهما يمثل عناصر واسعة الذيوع في حياة المدينة الحديثة حتى ليكادان يصبحان رمزين، وهما في عدم التماثل بالقدر الذي يمكن أن تكون عليه أي شخصيتين ، والشقة بينهما تصور الانشقاق الجافي الذي يسمم المدينة التي قضى اليوت على مقربة منها أعوام صباه ، فكان من ناحية يستطيع أن يرقب المكبوتات الوجلة لدى بروفرك نادماً على مواقف وأحوال لم يستكشفها ،ممنوعاً من الاستسلام لأي شيء واقعي من الوجهة العاطفية بالتمادي في التعنت — بالعياذ الى معاذه الوحيد وهو الضمير المتبرر (البيورتاني) ومثل هذا الشخص قد ينتمي الى الوصف الذي قاله اليوت في « مجتمع بوسطن » :«انه حقاً غير متمدن لكنه قد تجاوز حد المدنية في الرقة والتهذيب » . وعلى الطرف الآخر يقف « سويني القردي العنق » وقد قال اليوت انه رأى أنموذجه أول مرة في حان ببوسطن الجنوبية ، وأعطى عنه صورة لا تمحى في هذا الوصف الموجز :

تمطّى سويني بكل قامته ليحلق ذقنه
عريض الكفل ، قرنفلي اللون من قذاله حتى أخمصه ،
يعرف طبع الانثى

ويمسح العرق من حول وجهه

(خيال الانسان على استطالته
هو التاريخ ، كذلك قال امرسن
وهو لم ير ظل سويني
متفاجّ الرجلين في الشمس).

ومن اعترض قائلاً إن هاوياً نصَفاً وارلندياً صعب المراس من النوع الذي تثق « عيناه ببعض اليقينيات » يكادان لا يصلحان أنموذجين كبيرين للحياة في بوسطن الكبرى وأنهما لا يصبحان كذلك حتى حين تجمع اليهما الآنسة هيلين سلنجسبي العمة العانس وبنت عمها هاريت ومعها « شهادتها » ، والرياضية الآنسة نانسي ايليكوت التي تركب الخيل وتتصيد بالكلاب وترقص « جميع الرقصات الحديثة » ، وقصر الأرملة السيدة فلاقوس ، وجلسات الشاي لدى الاستاذ شاننج شيتاه وزوجه ، ولا تنس راحيل بنت رابينوفتش ، ودوريس وقد لفت حولها الفوطة خارجة من الحمام ، ورفاق سويني المشئومين الآخرين من أبناء العالم السفلي من شتى الأمم – كان الجواب على ذلك : انها حقاً لا تنقل كل حياة المدينة ومع ذلك فانها توحي بقوة بكثير من الشذرات والنتف التي تكونت حين تبعثر ذلك الكلّ .

وحين كان اليوت يخلق هؤلاء الأشخاص لم يكن لديه دون

ريب احساس بأنه يمنحها قيمة الرمز والتمثيل وانما كان يصوغ قصائد ساخرة مستمداً لها من اشد مدركاته تكرراً والحاحاً، وان كانت مدركات مؤلمة . ولهذا السبب عينه اصبح الفرق التام بين بروفرك وسويني ذا مغزى دالٍ على المفارقة العنيفة الجريئة التي تواجه أي مشاهد حساس يرقب المدينة : أعني المفارقة بين « الحضارة » الضحلة لدى الطبقة العليا وبين حياة الجماهير نصف المتعلمة المليئة بالحياة إلا أنها مدفوعة الى التوحش . وهذا الانقسام يقدم شهادة ناطقة مفوهة على التهمة التي وجهها امرسون نفسه ضدّ الحياة الأمريكية حين قال انها على المستويات العامة غنية مالحة ولكنها كثيراً ما تنزع لتصبح جرداء ملبخة في القمة . لقد ادرك امرسون ان اسوأ آفة خلقتها البيورتانية الذاوية هي عدم الوثوق في العواطف ـ عدم وثوق جافّ مصبوغ بصبغة عقلية ـ وما تزال هذه الآفة سائدة في اعقاب الموروث الدمث وعلى هذا فهي تنتج حياة مشوهة لا يجد الفكر والشعور فيها انسجاماً وهذا الشق المثلم الذي يفصل بين هذه الحياة وبين حياة سويني وجمهور الناس معيار كاف يعرف به اخفاقنا المستمر في إنشاء شيء يشبه أن يكون نظاماً اجتماعياً متزناً .

لست أقصد أن أوحي ، وأنا أوجه الانتباه الى القيمة الرمزية في شخصيتي اليوت هاتين ـ وهما أشد شخصياته جذباً للاهتمام ـ ، بأنه خلق ما قد يسمى عالماً تاماً . وما أظن أن

أحداً من الشعراء الانجليز ، اللهم إلا شوسر وشيكسبير ، قد وفق الى ذلك ؛ ولكن بعض القراء يعترضون قائلين : ان نظرة اليوت في الحيـاة ضيقة ، ويعترضون على وصفه للوجود المعاصر بأنه يباب ، وأكثر مـا في هذا الاعتراض من قوة يضيع ، فيما أعتقد ، اذا ادركنا أنه لا يقول هذا في الحاضر متميزاً عن الماضي، وانما هو يتحسس ما تشمله بعض العناصر المأساوية القابعة في جبلة الحياة نفسها ، وقد حذّر اليوت نفسه من اساءة فهم قصيدته في تعليقة قصيرة كتبها عام ١٩٣١ قال فيهـا : « انا أكره كلمة « جيل » التي اصبحت طلسماً على مدى السنوات العشر الماضية وعندما كتبت قصيدة عنوانهـا « اليباب » قال بعض من استحسنها من النقاد انني عـبرت فيها عن « تقشع الوهم عن عيني جيل » وهذا هراء . لقد كان يمكنني ان أعبر لهم عن وهمهم بأن الوهم تقشع ولكن ذلك لم يكن في نيتي » . ويبدو ان اليوت هنا يغمز تلك التسمية الروشمية « الجيل الضائع » وهي التي صاغتها يومئذ جرترود شتاين وكان لها صلة بالنزعة الكامنة وراء بعض قصص همنجواي القوية ذات التواريخ المتقاربة، ولكنها تسمية كثر تكرارها دون تفكير فيها واكتست شيئاً من الشفقة فأصبحت بالتدريج دون معنى. ولكن ثمة فرقاً كبيراً بـين ان ندرك وجود المأساة في لب الحياة وبين شعور المراهق بالاشفاق على الجيل الذي ينتمي اليه وعدّه جيلاً سيء الطالع منكود الحظوط . لا ريب في أن فوضى الحرب وقلة جدواها تعليان حتماً من الاحساس بالرعب

في الوجود ، ولكن هذا الاحساس لا يكون ذا معنى إلا حين يصبح جزءاً من رؤية كلية لمعنى الحياة .

لقد كانت قيمة الكاتب التراجيدي دائماً وأبداً تكمن في الصدق الذي لا يعرف التسوية ، والذي به يتغلغل نافذاً خلال الظواهر ليواجه الظروف الحقيقية في القسمة الانسانية ، تكمن في رفضه ان ينخدع بجواب هين ، تكمن في التعبير الراسخ – على انه مؤلم – عما يعرف أنه الحق . ولا يكون تأثير مثل هذا التكامل إثقال القارىء بمعنى الأعباء التي ينوء بها كاهله ، بل مواتاته بشيء من الانفراج . ذلك انه إن كان من مهمة كل فنان كبير ان يحوّل عصره فان الكاتب التراجيدي لا يحقق ذلك باعطاء صورة مثالية مجردة من الحياة وانما يمنح الناس الذين يعيشون في عصره قراءة كاملة لما في العصر من ضعف ورعب،وبالكشف في الوقت نفسه عن خير بالقوّة يعانقه بشجاعة وباحساس انذهالي متصل بروعته المتألقة . وهو يحرر جمهوره من وطأة الخوف من خلال اكتمال تصويره لظروف الوجود الانساني ، تلك الظروف التي تكاد تكون منهارة لا يمكن سندها . وهو يمكنهم من ان يتصوروا – نئيشاً – الوسائل التي بها يدعمون حياتهم ويحسنونها وذلك باستثارتهم الى حيوية جديدة عن طريق تصويره لكفاح بطولي ضدّ صور التفاوت والشحناء . وبهذا وحده ينقل الى الناس الأمرين : « الرعب » و « الروعة »(٦) .

ومن ثم فان الاعتراض على ذلك النوع المحدود من الرؤية التراجيدية لدى اليوت يجب ان يوجه أيضاً ضدّ أدباء مثل وبستر أو هوثورن . ولن يكون إلا نتيجة لذلك « الحكم المنسّق » الذي وجده آرنولد أتفه المواقف النقدية جميعاً : أعني الحكم الذي يتجاوز رؤية الشيء بما هو عليه ، ويدين الشاعر بأنه لم يحقق متطلبات مستقرة سلفاً في فكر الناقد ، حكم يرفض دريدن لأنه لم يكن مثل شلي أو يرفض اليوت لأنه لا يؤكد الحياة كما يؤكدها كيتس . وعلى موازاة هذا الموقف يكون الوجه النهائي من الحكم على الشاعر أن تعرف القيمة الصحيحة الوثيقة لما أداه فعلاً ، وأن يكون هذا المقياس لدينا ونحن ذاكرون مثلما يعرف اليوت نفسه - ان أجلّ الخدمات التي يؤديها الشعر انما تكمن في قدرته على « ان يجعلنا بين الحين والحين اكثر وعياً بمشاعرنا الأعمق التي لا يمكن نعتها أو تسميتها ، مشاعرنا التي تكوّن الطبقة الأولى من كياننا وقلما نتغلغل اليها ،ذلك ان أعمارنا انما هي في معظمها هرب من أنفسنا وتملص من العالم المرئي والمحسوس » .

أما القراء الكثيرون الذين سرتهم أشعار اليوت النقدية الأول ، واولئك الذين تقبلوا الحاضر وتمثلوه يباباً بمعنى لم يكد يرمي اليه(٧) ، فقد قام في وجوههم سدّ حاجز دون المضيّ في التذوق لنتاجه لأنه بدأ يكتب شعرا دينياً ؛ والاعتراض على الشعر الديني اليوم ضرب من الهوى الذائع الضافي ؛ اذ يحس

الناس أن قبول العقيدة تراجع من وجه مشكلاتنا الراهنة ؛ واكثر الناس احساسا بذلك هم الذين قبلوا عقيدة أخرى أشد صرامة تسمى الماركسية ، والأمر من ثمّ كما عبر عنه تيت في المراجعة النفاذة الوحيدة التي وجدتها تعالج « أربعاء الرماد » من بين جميع ما نشر من مراجعات لها في المجلات ، قال تيت : « هذا هو سياق التفكير الذي يسلّطه الناس اليوم على شعر اليوت الحاليّ : يقول القائل : الكاثوليكية الانجليكانية لا ترضيني أبداً ، لذا فان شعره يتدهور تحت تأثيرها . زد على ذلك أن هذا الشعر غير عصري فهو لا يحل أي مشكلة من مشاكل العمل . انه شعر خاص لا يأتي لنا بأي خير » [٨] .

ليس من غرضي هنا ان احاول الوقوف موقف المسوّغ لدخول اليوت في الكنيسة او المهجّن له؛ إنما الأمر الذي يعنيني هنا هو ما يعني تيت : أعني اننا حين نتذوق شعر اليوت تبقى مسألة قبولنا او رفضنا لمبادئه الدينية أمراً قائماً على حدة . وتلك مسألة هامة لفهم طبيعة اي فن ، ومن ثم كانت احد الأمور الدقيقة في تفسيري لشعر اليوت ، ولذا فانها تتطلب مزيداً من إيضاح . فأنا لا أرى أن ما يعتقده الشاعر غير هام في تعيين علاقته بالتاريخ الفكري في عصره بل الحق ان العنصر الرئيسي في ما يعنيه اليوت « باحساس الشاعر بعصره » ، انما هو ــ حسبما مرّ بنا ــ الطريقة التي يستطيع بها أن « يعبر عن أقوى الحدة العاطفية في زمنه مؤسسة على ما اتفق ان كان

عصره يفكر فيه» .ومن الاختبارات التي قد تستعمل في تعيين طبقة الشاعر الفارقة، تلك الدرجة التي لديه من ذلك الاحساس، وعلى هذا كان دانتي اشد شمولاً ورحابة من بودلير لأنه ذو مدى أكبر في التعبير عما يشغل معاصريه . ويدلّ هذا الاختبار اذا طبق مرة أخرى على أن من نصب نفسه اليوم لكتابة قصيدة فبناها على نفس الخطة الكونية التي اتبعها دانتي فانه حتماً يفضح في كل بيت افتقاره الى الاحساس بعصره أي افتقاره الى اي فهم صحيح للحياة الانسانية ، ولكن الخطر في الأمر دائماً أن نسرف في تطبيق هذا الاختبار تجريداً او من خارج . والقارىء الحديث عندما ينظر إلى نتاج شاعر معاصر بخاصة يقفز حالاً إلى أن يستنتج أن هذا الشاعر ليس لديه شيء ذو بال إن لم يكن ذهنه يسير وفقاً للمسارب المألوفة في التفكير العلمي العقلاني أو إن كان على وجه الخصوص مثل اليوت يعيد إقرار لغز الحياة بمصطلح ديني . ومع أنه من الجوهري للفنان ان يلحظ الانسانية تحت حجاب عصره فان طريقة تفسيره لما يلحظه تأذن بوجود شريط واسع من التباين ، فما رآه بليك مختلف جداً عما واجه عيون الآخرين في القرن الثامن عشر ، وعلى هذا البعد يتجلى أن رؤيته هي أعمق معرفة للعواطف الانسانية . ذلك ان جزءاً مما نعنيه حين نقول ان الشاعر العظيم يعبر عن حياة عصر يعتمد ـ وهذا هو موضع التناقض ـ على الطريقة التي بها يعكس كثيراً من مواضعات عصره السائدة وينفذ بها خلال تضاعيف

العرف والهوى .

أما الشيء الذي يجب ألا ننساه في اي حديث عن العلاقة بين الشاعر وعصره فذلك هو صدق الجملة التي أوردها اليوت تالية للملحوظة التي اقتبسناها في الفقرة السابقة – وتلك الجملة تقول : «ليس الشعر بديلا من الفلسفة أو اللاهوت أو الدين» . للشعر مهمة خاصة به ، مهمة «ليست فكرية وانما هي عاطفية» ولا يمكن أن تدرك طبيعتها إلا بالنظر الى التأثير الحادث من جمعها بين الحركة الايقاعية وبين صوت الكلمات ومعناها – وهي العناصر التي سعيت إلى تحليلها في الفصول السابقة . ومن آكد الطرق عجزاً عن فهم أية قصيدة أن نبدأ فنجرب تمزيق الفكر فيها عن جسم القرينة لكي نستحسن أو نهجن ما يبدو أنها تعبر عنه ؛ ولقد استأنف رتشاردز النص على أن الشيء الهام في الامر : « ليس هو ما تقوله القصيدة بل مـــا هي القصيدة » . والطريقة الوحيدة لمعرفة ما تعبر عنه هي الوعي بكل العناصر الصورية التي منهـــا تتألف – وعياً لا يدركه تخاذل . وأنت لا تستطيع ان تحكم على أن القصيدة حية أو غير حية إلا بهذه الطريقة ، إلا بممارسة القصيدة كلها وبالتعرف الى قيمتها « من داخل » – ان صحّ القول – أي بالاحتـكام الواثق الى شهادة حواسك في حقيقة تأثيرها ؛ ومن ثم يمكنك أن تحكم : هل لدى الشاعر احساس بعصره أو لا ، هل مــا يعتقده أو يتصوره حول المصير الانساني ينبع من صلة مباشرة

بالحياة ، فالايقاع الأصيل الذي يستمر مريره لا يمكن أن يزوّر ، ولا يمكن أن يصور إلا من استجابة الشاعر للحركة المادية والمعنوية . والالفاظ الكاذبة ، تلك الكلمات التي لم يحس بها كلياً ، الكلمات التي لا يفهم الشاعر مشمولاتها ، والمجازات المصطنعة والرموز المصنوعة ، كل هذه جميعاً تتجرد مفضوحة على التوّ تحت عيني خبير في شئون النسيج الشعريّ . كذلك فان المبنى المستعار الذي لم يحسن الشاعر تمثله تماماً ـ سواء أكان مبنى فكرياً أم صورياً ـ سرعان ما ينفضح شاخصاً فترى فيه ايماءة منتحلة أو عاطفة مجتلبة .

وهذا النوع الذي أراه من النظر الى الشعر قد أجمله اليوت في المتطلبات التي اكدها في مقال له قديم عنوانه « الناقد الكامل » ، فقد بين فيه ذلك النظر الكاذب الذي يقوم به قارىء يحب « أحد الشعراء لأن هذا الشاعر يذكره بنفسه ، أو يحب شاعراً آخر لأنه يعبر عن عواطف تعجبه » ، أي بايجاز ، القارىء الذي يستخدم الفن مسرباً لأنانيته . ويرى اليوت ان مما يوازي هذا الميل موازاة المفارقة : « أن غاية المتعة من الشعر انما هي تأملٌ محضٌ تنزاح عنه جميع ملابسات العاطفة الشخصية ، وعلى هذا فنحن نهدف الى أن نرى الشيء كما هو حقاً ونجد معنى لكلمات آرنولد » .

وقد يبدو هذا الموقف الذي تعبر عنه تلك الجملة متصلباً بعض التصلب ، قد يبدو انه يبعد الشعر إبعاداً تاماً عن شئون

الحياة اليومية ، ولعلّ اليوت كان مستحضراً هـــذه الجملة في ذاكرته يوم كتب في مقدمة جديدة لكتاب « الغابة المقدسة » عام ١٩٢٨ يفصح عن أسفه على ما جاء في تلك المقالات القديمة من نغمة « توقر كهنوتي » ففي السنوات الثماني الواقعة بـــين التاريخين اتيـــح له ان يفهم فهماً أتمّ « علاقـــة الشعر بالحياة الروحية والاجتماعية في عصر ذلك الشعر وفي عصور أخرى »[٩]. وكذلك اتيح له ان يفهم ان المتعة بالشعر لا يمكن ان تنفصم انفصاماً كاملاً عن المعتقدات التي يعبر عنها . فمثلاً أصبح أكبر وعياً وادراكاً بأن جانباً من السبب الذي جعله يؤثر شعر دانتي على شعر شيكسبير هو أن ذلك الشعر بدا له « يوضح موقفاً أرصن نحو لغز الحياة » وكذلك ان جانبـــاً من نفوره من الشعراء الرومنطيقيين انما يعزى الى فقدان الصلة بين معتقداتهم وبـــين فهم ناضج للتجربة ، ورغم ذلك فانه في سياق دراسته لشعر دانتي في العام التالي ردّد هذه النتيجة التي تشبه ما توصل اليه رتشاردز من طريق أخرى جدّ مختلفة عن طريقه[١٠] فقال إنه من الممكن تمامـــاً « ان يكون لدى المرء تذوق أدبي أو شعري دون ان يشارك الشاعر معتقداته » وان هناك حقاً : « متعة متميزة في الاستمتاع بالشعر من حيث هو شعر حين لا يكون المستمتع مشاركاً للشاعر في معتقداته » ولو لم يكن هذا هو الحال لكان نطاق التذوق لدى القارىء الحديث مقصوراً على قلة يسيرة من الشعراء ، واذن لما تذوق شوسر إلا الكاثوليك ، ولما تذوق ملتون أو اسخيلوس أحد من الناس .

فعندما عاد اليوت ليكتب مقدمته الثانية على « الغابة المقدسة » بنى نتائجه على فرضية تحقق من انها تمثل نواة الكتاب ، فرضية منحت مختلف مقالاته ما حازته من اتساق وتلاحم ، وتلك الفرضية هي تكامل الأثر الفني، وقد أكدها « بنصّ وتوكيد مكرور ذهب فيه الى اننا حين نتأمل الشعر فعلينا ان نتأمله في المقام الأول كشعر لا كشيء آخر » . ويعلم اليوت ان اصدار تعريف ملائم للشعر أمر مستحيل ، غير انه يعلم أيضاً اننا حين ننقد أو نقدّر القيمة فنحن على سداد حين نباشر الشعر وهو يمثل لدينا « كلمات بارعة في ترتيب بارع ووزن بارع » . وقد تبدو هذه القولة على حظ من الوضوح الزائد ؛ ولكن من الضروري بخاصة ان يتوفر الوضوح حين أخذ يزداد الخلط بين الآثار الفنية والمبادىء التي تشتمل عليها . والخلط كبير بخاصة في معالجة الأدب إذ أن من العسير علينا أن نميز تمييزاً ملائماً بين المحتوى والصورة وان نفصل الفكرة من العبارة حين نتمرس بفنٍ مادته الكلمات. أما في الرسم فمن الواضح ان التصاوير الجصية التي رسمها رفيرا تنبثق مباشرة من إيمانه بالقضية الشيوعية وان لها قوة كبيرة من حيث هي دعاية ، غير ان مهارته الفنية تختلف اختلافاً كبيراً عن معتقده. وان الذي يؤثل لآثاره أصول العمل الفني العظيم هو الذي يؤثل تلك الأصول في تصاوير جوتو – وهي ذات قيمة مماثلة من حيث انها دعاية للمسيحية ، أعني إحكامه الكامل لما يتطلبه الشكل من أمور . ولا يرتاب أحد أيضاً

في القيمة الخالدة التي تجدها الروح الانسانية في آثار رسامين مثل فرمير أو سيزان ، وكلاهما لم يقصد في مادته الى تصوير أية مبادىء دينية كانت أو سياسـية وانما عني في معظم الاحوال بالأمور والمناظر اليومية التي كانت تحيط به،وحوّلها كل منهما الى عالم جديد من المسافة واللون والخطة .

ومع ان القصيدة تنمو نمواً عضوياً من حياة عصرها فالحق ايضاً انها ليست وثيقة وانما هي عمل فني ، اي ان لها - بمعنى حقيقي واقعي - حياة خاصة بها متميزة عن سيرة مبدعها ، وعن اية فكرة او معتقد تعبر عنه ؛ فشعر كراشو قد امتع كلاً من اللاأدريين والكاثوليك على السواء وكان قراؤه لا يقرأون فيه تقريراً عن مبدأ وانما يقرأونه لما فيه من تصوير ملتهب وموسيقى منتشية استطاع الشاعر ان يضمنها مشاعره. وقد وضح الاستاذ لوس ذلك النطاق الفذ من صور التداعي المستمدة من القراءةومن الحياة والتي اختلطت وتمازجت فشكلت قصيدة « الملاح القديم » ، وهذا التوضيح يمكننا حقاً من أن نواجه - بفهم أتم-العلاقة بين تلك القصيدة وبين ذلك النسيج المتشابكمن الرغبات التي استثيرت حديثاًيومئذوبلغتذروتها فيما يسمى الحركة الرومنطيقية ، كما انه يعطينا ايضاً لمحة عن عملية الابداع الشعري نفسها ، ولكن القصيدة المكتملة تظل متميزة عن تلك الرغبات وعن تلك العملية ونحن لا نقرؤها من أجل ذلك التأمل المتافيزيقي الذي أسر كولردج او من اجل اي

سبب آخر سوى كونها في المقام الأول : « ترتيباً بارعاً » لكلمات حية وايقاع متردد . اما في حال وردزورث فان المرء لا يستطيع حقا ان يقرأه دون قليل من تعاطف مع طريقته التجريدية في النظر الى الطبيعة ، ولكن الفهم المتعاطف مختلف أشد الاختلاف عن القبول ، واذا قلنا ان قصيدة «دير تنترن» عظيمة فان عظمتها لا تعتمد على موافقتنا وردزورث في آرائه او رفضنا لها ، وانما على ادراكنا بأن تلك الأبيات تخفق بنغمة مقنعة لا ينقلها إلا ايقاع نادر في مثل ذلك الصدق والأصالة ، وبذا تقنعنا تلك الأبيات بصدق الرؤية فيها حين تجعلنا نشاركها تلك الرؤية .

واذا قال قائل إن الموضوعات والمعتقدات التي يصدر عنها شعر وردزورث وكولردج كانت متصلة بلبّ الحياة العاطفية والفكرية في عصرهما اتصالاً أكثر مما هي حال الموضوعات والمعتقدات التي يصدر عنها شعر اليوت بالنسبة لعصرنا فاني أرى أن ذلك أمر يعسر تبيانه إلا على ضوء مزيد من الفهم للتاريخ . فكثيراً ما ينسى الناس ان الرواج الأول الضيق المحدود الذي لقيته « القصائد الغنائية » The Lyrical Ballads عام ١٧٩٨ لم يجعل ذلك العام يبدو تاريخاً لبداية عصر جديد، كما اعتبره النقاد من يومئذ ؛ بل ان الناشرين تنازلوا عن حقوق الطبع في ذلك الكتاب لأنهم لم يروا في الاحتفاظ به اية قيمة. بل هب أننا سلمنا أن التيار الفكري الذي يخبّ فيه اليوت

ليس هو التيار الاكبر في عصرنا فذلك لا يغير رأيي – وهو ايضاً رأيه -- بأن محور القيمة في أي أثر فني إنما هو في الأثر نفسه لا في عواطف الشاعر وأفكاره وأن الشأن « ليس في « عظمة » العواطف أي العناصر المكوّنة وفي حدّتها وانما الشأن في حدة العملية الفنية أي في الوطأة التي يتم تحتها مزج تلك العناصر وصهرها – إن صح التعبير – » . فقصائد مارفل ما تزال حية ، كقصائد ملتون ، وان لم تضمّ بين جوانحها اي قسط هام من الفكر ولم تستطع ان تقف وقفة تعبير كبير شاهد على عصر . وما ذلك إلا لأن الجوهر المتميز لدى مارفل أي « توحيده – الناضج – بين الخفة والوقار ، والصبغة المدينية الحكيمة التي تكمن تحت « الرشاقة الغنائية الخفيفة » هذه كلها قد صهرت في اكتمال الشكل ، وهو الوسيلة الوحيدة لخلق اي شيء يمكنه البقاء بعد ان يتعرض لصروف التغير ، ومثل هذا الاحكام عمل انساني نادر حتى ان ندرته لتدعونا ان نفهم من سره اكثر ما نستطيع .

ولعلّ قصيدة « أربعاء الرماد » أوفر قصائده حظاً من القبول لدى جمهور لا يعرف القراءة والكتابة ؛ فمع ان المشاعر التي يعبر عنها بالغة التعقد وسياق تفكيره ليس من اليسير ابداً تتبعه فالحق ايضاً ان هذه القصيدة لدن سماعها اول مرة تستطيع ان تحدث تأثيراً تلقائياً صادراً – قبل كل شيء آخر – من جمال صوتها ، ذلك ان اليوت استطاع فيها ان

يستدعي جميع العناصر المدخرة من خياله السمعي على نحو يجعل المصغي يبدأ بـأن يحسّ القوة النادرة في الشيء المنقول اليه وبأن يتقبل القصيدة قبوله لنوع من الترتيلات الشعائرية قبل ان يستطيع عقله تقرير ما تعنيه ، بوقت طويل .

فاذا عدنا وقرأنا القصيدة ولم نستمع اليها تقرأ جهراً ، زاد تأثرنا بالوضوح الحيّ في الكلمات ، وقادتنا أبياتها الى تأمل مماثل لتأمل اليوت في دانتي ، ووجدنا ان الاسلوب « ذو نصاعة خاصة – نصاعة شعرية تتميز عن النصوع الفكري ، فقد تكون الفكرة غامضة ، اما الكلمة فانها جلية او ان شئت فقل : شبه شفافة ». وهذا يصدق بنحو خاص على المقطع الثاني منها – اذ يتألف المبنى من سلسلة ذات ست حلقات من التدرج المتطوّر في الموضوع بدلاً من أن تكون كلًّا مفرداً – حيث ينقل الشاعر تأثيراً خالصاً فذاً من البياض من خلال استعماله لصور تمثل « نموراً ثلاثة بيضاء » و « لمعان » العظام المبعثرة و « وضاءة النهار المنعش وبركات الرمل » مثلما تنقل صورة السيدة التي :

انصرفت
في عباءة بيضاء ، الى التأمل ، في عباءة بيضاء .

واذا لحظنا لجوء اليوت الى الكناية الرامزة allegory ذكّرنا ذلك مرة اخرى بما قاله عن دانتي : « ان طريقة الكناية الرامزة تيسر السبيل للبساطة والمفهومية » ، وأنها

« لدى الشاعر الكفؤ تعني صوراً بصرية واضحة » وحينئذ نتحقق ان نشر قصيدة « أربعاء الرماد » في العام التالي لنشر المقالة عن دانتي لم يحدث عرضاً واتفاقاً ، بل ان تجديد قراءته للكوميديا الالاهية و « الحياة الجديدة » قد تبلور ليكون حافزاً في خلق ذلك الشعر. غير ان اليوت في استعماله للكناية الرامزة قد بارح طريقة دانتي في شيء واحد وهو فقدان تفسيرات القرون الوسطى الصارمة لما ترمز اليه الكنايات على التحديد ، وتلك مبارحة محتومة . فهو في هذه الناحية ما يزال يشير الى اقترابه من طريقة الرمزيين (مثلما أن الايقاع في بعض مقاطعه يكشف، فيما يبدو، تأثير هوبكنز الجديد) فمثلاً حين يبدأ بقوله :

أيتها السيدة : نمور ثلاثة بيضاء جلست تحت شجرة عرعر
في وضاءة النهار المنعش ، وقد تملأت طاعمة
من رجلي وقلبي وكبدي ومن ذلك الذي احتواه
التجويف المستدير في جمجمتي ،

يتضح لنا ان النمور الثلاثة أقل تحدداً في دلالتها الرامزة من الوحوش الثلاثة التي ذكرها دانتي في النشيد الاول من « الجحيم » ؛ وهي تستدعي الى الذاكرة على نحو طبيعي النمر والأسد والذئبة – وان كان المرء ايضاً يستذكر في هذا الأمر تلك الغابة المتشابكة من التعليقات التي نشأت حول النزاع لتفسير ما أراد ان يرمز اليه دانتي على وجه الدقة .

وربما أراد دانتي ان ترمز تلك الوحوش لشخصيات تاريخية ودول سياسية متحاربة مثلما ترمز للذة والطموح والجشع، تلك الخلال التي كانت تفترس حياة الشاعر . أما لدى اليوت فليس هنا إلا صورة ثلاثة وحوش « تملأت طاعمة » وتبدو تلك الصورة كفاء بالدلالة العاطفية في تلك الحيوانات، وليس من الضروري ان نترجمها الى محمل تجريدي فنقول هذه الثلاثة هي العالم والجسد والشيطان .

واذا اردنا ان نعرف طريقة اليوت في استخدام الكناية الرامزة حقّ المعرفة وجدناها أوضح لدى تأملنا صورة « السيدة » فانه قد صوّرها بصور محددة متميزة وتركها في الوقت نفسه موحية غير محددة ومن ثمّ فانها قد تمثل في آن معاً : بياتريس وقديسة ومريم العذراء نفسها مثلما تمثل امرأة جميلة منحت سمة مثالية . فنلحظ هنا – تحت مظهر جد مختلف – تشابهاً داخلياً بين هذا التصوير وبين طريقة اليوت في التعبير في « اليباب » وشبهاً بطريقته في قصائده الأولى مثل « سويني بين البلابل » اعني رغبته في ايجاز يوحي بالتناقض قائم في غموض(١١) . أي أنه يريد – مرة أخرى – ان يضع وصفاً دقيقاً للشيء الموصوف بقدر استطاعته ثم يخلّي ايحاءاته وملابساته غير المحددة تنكشف على تنوع في عقول مختلف القراء . ذلك ان قراء هذه الايام الذين لم يعودوا يؤمنون بالتدريجات العامدة التي يقوم عليها نظام دانتي يرون

في شخصيتي بياتريس والعذراء مشمولات ودلالات متشابهة فهما تنقلان خلالاً متشابهة من الشفاعة الرحيمة ؛ وطريقة اليوت التي بها يدبر كيف يوحي بهذه الصفة لدى كلتيهما دون ان يسميهما مثل آخر على توضيحه العام في الخاص ، مثل على كيفية نقله في عبارة مفردة نطاقاً من التجارب المتباينة المتواصلة في آن .

وعلى هذا الطراز يرينا الشاعر الحديث مثلاً ملموساً عن كيفية افادته من دانتي دون ان يصبح عتيقاً . كذلك فان ايحاء اليوت بجبيلة المطهر (الأعراف) في تلك الصورة الطويلة التي رسم فيها الدرج المتعرج تتمتع بالحياة ايضاً لأنها لا تتضمن قبول علم كوني عتيق عفّى عليه الزمن، ذلك أنه لم يمنح الجبيلة وجوداً مادياً ، وانما حوّل ذلك العلم الكوني كله الى رمز للكفاح والانتصار الروحي . ويكشف اليوت ايضاً في استعماله لرمز السيدة ما الذي يراد لهذا النوع من العرض تحقيقه في شعر بليك وييتس وفي شعر الشعراء الفرنسيين ، فالرمز الناجح يمتلك حيويته المركزة الخاصة بـه من خلال نقله معنى تمثيله لشيء اكبر من ذاته ، ولا يستطيع الرمز أن يخلق الوهم بأنه يعبر عن لغز الحياة نفسه إلا ان كان يجسّد المطلق في المحدود والمجرّد في المحسوس .

وقد يعترض القراء الذين ألفوا شعر اليوت الأول الذي لا يحتوي الصدمة الكهربية في ذلك النوع الخاص به من المفاجأة

– يعترضون قائلين إن نسيج « أربعاء الرماد » واهٍ سخيف . ولكن هذه القصيدة حتى في أشد مقاطعها شفافية تكشف بالتدريج عن كثافة من الايحاء غير متوقعة . تأمل ذلك العبير من المشاعر الذي يكتنف تلك النمور الثلاثة ؛ فالعمل الذي عملته مفزع ولكنها صورت على نحو لا يجعل استجابتنا الكبرى إلا الانجذاب المسحور بحيالها . ولأجل هذا السبب وحده تبدو وكأنها تهيىء النغمة للمقطع الثاني في القصيدة ، وهو المقطع الذي يرتفع الى ان يكون ختاماً :

غنت العظام تحت شجرة عرعر ، مبعثرة متألقة
ونحن يبهجنا أن نتبعثر ، فما أدى كل منا للآخر سوى
خير قليل ،
تحت شجرة في وضاءة يوم منعش ، ولدينا بركات الرمل
وقد نسيت نفسها ونسي أحدها الآخر ، وهي مؤتلفة
في هدأة الصحراء . تلك هي الأرض التي
ستتوزعونها استهاماً ، فلا التوزع يهم
ولا الائتلاف يهم.تلك هي الأرض . لقد أحرزنا ميراثنا.

في قصيدتي : « اليباب » و « الخاوون » ترددت اصداء خوف الشاعر من الموت والتحلل ، وسرت فيهما قشعريرة من يتصور عظاماً « لا تثير قعقعة فيها إلا قدم الفأر من عام لعام ». لكن الرعب هنا تجلّى في صورة الموت نفسه ممثلا الرجاء والأرض الموعودة ، وفي هذه الرؤية الصوفية للطمأنينة

التي تعقب الخلاص من الجسد لا تظـــل حتى دواعي التحلل والتلاشي نفسها مفزعة وانما تنغمر في اشعاع الموت نفسه وقد أصبح حياة .

واذا كان اليوت قد كف عن أن يستخدم طريقة المفارقات الحادة التي تعبر عن احساسه الحادّ بتشابه الأضداد ، وبـذا تدخل في عباراته المكتنزة مجالا من الحياة رحيباً ، فانه ما يزال قادراً على أن يمنح كلماته نطاقاً من المعنى ذا طاقة قيمة كامنة . والمقطع الرابع من « أربعاء الرمـاد » ، وهو يعقب على التو منظر الصعود المتعرّج في معارج الدرج ، يقدم لنا لمحـــة من فردوس أرضي به يستثير الشاعر صوراً تعبر عن العواطف التي يحسها لدى تأمله مبدأي « الغفران » و « الفداء » . وقد تبدو الأبيات الختامية فيه ساذجة بمـــا فيها من أصوات تدل على السيولة وألوان شفافة :

والراهبة الصامتة المحجبة بالأبيض والأزرق
بين أشجار الزرنب ، وراء رب الحديقة
الذي صمتت نايه ، حنت رأسها ورسمت شارة الصليب
ولم تنبس بكلمة

غـــير أن ماء النبع انطلق في الاعالي وغنّى الطير في الأداني
افتدوا الزمن ، افتدوا الحلم
شارة الكلمة غيرَ مسموعة ، غيرَ مقولة

حتى تهز الريح الف همسة من شجرة الزرنب

وبعد نفينا هذا .

ولكن الجمال الخيالي فيما يميزه ذلك البيت الختامي الأخير : « بعد هـــذه اللمحة ، يعود منفى حياتنا على الأرض مرة اخرى » . وهذا البيت نفسه مأخوذ من دعاء « سلاماً أيتهـا السيدة » وهو دعاء يتلو الاحتفال بالقداس الكاثوليـكي وهذا هو نصه : « اليك نرفع تنهداتنا نائحين باكين في وادي الدموع هذا ، حولي إذن أيتها الراعية الرفيقة عيني الرحمة نحونا وبعد نفينا هذا دعينا نبصر ثمرة رحمك المباركة ، يسوع » . وإذا كان القارىء ايضاً يعرف هذه القرينة فان البيت في القصيدة لا يتردد عائدا من الرؤية التخيلية الى الحياة فحسب وانمـــا يتردد عائداً من الحياة الى الرؤية التخيلية ومن ثم يعيد تأكيد الحركة العائدة الدائرة التي انبنى عليها قسم كبير من القصيدة كلهـــا .

وينبىء عن تلك الحركة – في الواقع – ايقـــاع الابيات الافتتاحية في المقطع الأول :

بما أني لست ارجو أن أعود
بما اني لست ارجو
بما اني لست ارجو ان اعود

فهي أبيات متلوية توحي بالعودة والدوران رغم جحودها

لأي رجاء في العودة ؛ وتلك الحركة تفوق اي عنصر آخر في القصيدة — بما تخلفه في النفس من انطباع حاسم يؤكد أن هذه القصيدة ليست تمريناً أدبياً للتزين ، يتناول مواد تقليدية من الشعر الديني ، وانما هي عمـــل يناسب بعض أعمق المشاعر وأبقاهــا في ذهن مبدعها . وها أنا قد أدرت القول في تحليلي لهذه القصيدة حول بعـض العبارات ذات الجمال الحسّي التي تأسر القارىء دون عنــاء ؛ ولعلني بهذا قد أبهمت فيها ذلك العنصر التكاملي في الايقاع ، أعـــني الطريقة التي توحي فيها بالحركة في ذهن الشاعر ذهاباً وجيئة من ريب لتسليم . ولعل اوضح مقياس على المهارة في صنعة البيوت هو ذلك التبادل الفذ خلال القصيدة بين أسلوبين متفارقين احدهما يوحي من خلال صفائه الهادىء بلحظات الرؤية ، والثاني يعـــبر من خلال ايقاعاته المتعملة عن العذاب العائد المتردد من الجدل بينه وبين نفسه . وبعد لمحة الجمال التي شهدهــــا في الحديقة تجيء سلسلة معذّبة من الاسئلة :

هل تصلّـي الراهبة المحجبة
من اجل اولئك الذين يدلجون في الظلام ، الذين اختاروك
وهم يناوئونك
هل تصلي الراهبة المحجبة
للأطفال الذين وقفوا عند الباب
لا يستطيعون انصرافاً ولا يستطيعون صلاة

هل تصلي للذين اختاروك وهم يناوئون ...
هل الراهبة المحجبة بين اشجار الزرنب
الدقيقة تصلي من اجل من يسيئون اليها
لأولئك المفزعين ولا يستطيعون الاستسلام
الذين يقولون « نعم » امام الملأ ويقولون « لا » اذا خلوا
الى انفسهم بين الصخور ،
في الصحراء الاخيرة بين الصخور الزرق الأخيرة
الصحراء في الحديقة ، الحديقة في صحراء
الجفاف ، لافظين من افواههم بذرة التفاح الذاوية .

هذه هي صحراء الصخور المعذبة الجافة نفسها التي كانت اشباحها تراوح الشاعر في المقطع الأخير من قصيدة « اليباب » ، وهذا التوازن المحفوظ في « أربعاء الرماد » بين المعرفة بوجود الصحراء والادراك لوجود الحديقة يعطي نغمة من السلطان لـكلتيهما ومن ثم يعطي تلك النغمة لنطاق التجربة التي تحتويانها ، فليست القصيدة هرباً من وجه مشكلة الحياة الى عالم من الحلم الهين . وأشد نغماتها حفزاً يوحي بها ما في عنوانها من دلالات ففي يوم اربعاء الرماد يتمّ مسح الجبين بالرماد بينا القسيس يردد : « تذكر يا ابن آدم ، انك تراب وإلى التراب تعود ».

وقد وضع اليوت اصبعه في بعض جمل وردت في « بحثاً عن آلهة غريبة » على الضعف المألوف في الشعر الديني ، فقال :

« قد اتساءل لم كان اكثر الشعر الديني رديئاً ولم كان ما

يبلغ اعلى مستوى الشعر مثل هذا القدر القليـــل من الشعر الديني ؟ اظن ان هذا مرده في معظم الحال الى عدم الصدق في التقوى . فالقدرة على كتابة شعر نادرة ، والقدرة على الشعور الديني ذي الحدة الكبيرة نادرة كذلك، ومن المتوقع ان يكون اجتماع القدرتين في فرد واحد أقلّ وأندر . ان الناس الذين يكتبون شعراً دينياً انما يكتبون في العادة حسبما يريدون أن يحسوا لا حسبما يحسون حقاً » .

ويتضح من نتاج اليوت كله أنه يجب ان يكون قادراً على ان يحس بمزيد من الايمان الملزم اكثر مما لديه ، وأن من اقسى مشكلات الحياة في أيامنا ، حسبما خبرها ، تلك الصعوبـــة الكبرى لدى الفرد في ان يستسلم استسلاماً كاملاً لأي معتقد ، ومع ذلك فإنه لم يكتب حسبما يجب ان يحسّ ، او حسبما يظن انه يجب ان يحس، وانما كتب حسبما يحس حقاً ، فقدم لنا من ثمّ في « اربعاء الرماد » - مثلما قدم في «اليباب» — تعبيراً دراميا لكل ما تحتويه حالة عقلية من تعقد وتراكب . وقد ادى العجز عن ادراك المبنى الدرامي في القصيدة الى عراك صريح مـــع القصيدة . فكتب ادمند ولسن ، وردد ما قاله آخرون كثيرون، : «أحس ببعض التعب حين اسمع اليوت، فهو ما يزال في مطلع العقد الرابـــع ولكنه يصور لنا نفسه «كالنسر المعمّر» ويسأل ما الذي يدعوه ليبذل جهداً كي يمدّ جناحيه» . هذا السؤال الذي يطرح في الأبيات الافتتاحية البطيئة يعتمد في دلالته النهائية على الطريقة التي ننظر اليه بها في ضوء القصيدة

مكتملة ؛ ففي هذه الأبيات الافتتاحية مثلما في « بروفرك » يصوّب اليوت، سخريته الى نفسه ، ذلك هو التصوير الدرامي الفردي حسبما يتبدى امام نفسه في لحظة من لحظات المناجاة الذاتية أما فراغ هذا المنزع الذي يكشف عنه هذا السؤال فانه يطرح في أحد انواع التفريج على النحو الذي يعود فيه المقطع الأخير من القصيدة الى هذه العبارة ، مع انتقال دالّ من قوله : « بما انني لا ارجو ان اعود » الى قوله : « مع انني لا ارجو ان اعود » .

فقد استقوت نسائج حياته نتيجة لقبوله التواضع ولصعوده مسافة في جبيلة الأعراف حتى ان لحظات الوسواس النفسي والحيرة لم تعد تتخذ شكل ظلمة اليأس التي لا انفراج لها ، وإنما اصبحت تتخذ شكل تجدد في الرغبة - غير متوقع — في استمرار حياة الحواس ، وهذا الفهم الجديد لامكانات الحياة يتبين من المفارقة في الصور بين هذه الأبيات في المقطع الأول:

من اجل ان هذين الجناحين لم يعودا جناحين للطيران
وإنما اصبحا مروحتين تضربان الهواء ،
الهواء الذي قد اصبح اليوم كله صغيراً جافاً
أصغر من الارادة وأشد منها جفافاً .

وهذه الأبيات في المقطع الأخير :

... ومع انني لست ارغب في ان اظل اتمنى هذه الأمور

فإن الأشرعة البيض التي ابصرها
حين اطل من النافذة صوب الشاطىء الصخري
ما تزال ترفرف نحو البحر ، نحو البحر ترفرف
كأنها اجنحة سليمة

والقلب الضائع يتشدد متماسكا وتدركه البهجة ...

مرة اخرى قصَر اليوت همه على ان يستكشف « المعادل الموضوعي » الصحيح. وما يزال شعره الغنائي دراميأً في المقام الأول -- ومن الأمور ذات الدلالة انه جعل احد الأشخاص في « حوار حول الشعر المسرحي » – مقال كتبه قبل « اربعاء الرماد » بعامين – يقول :« ان ذروة الدراما ، الدراما الكاملة المثالية موجودة فيحفلة القداس». واذا نحن اعترضنا علىتعبيره عن حالة من السأم العالمي فقد نعدّ نقيصة في شيكسبير وهو ما يزال دون الأربعين انه يتحدث عن انقشاع وهمه في مناجيات « هملت »، هذا مع تفرقتنا لمقدار التجربة ذات الأثر لدى كلّ من الرجلين ، ولكن الاعتراضين متساويان في حظهما منالخطأ. ولم يستطع اليوت ان ينجح في ان ينقل الى القارىء الظلال والطيوف التي تشكل لكل تجربة طابعها الحي الا بواسطة حساسية مرهفة لا تعرف المصالحة التوفيقية أصر اليوت بقوتها على جهده المبذول ليجد النموذج الصالح لتعبيره . ومن ثمّ فاننا حين نبلغ آخر قصيدة في السلسلة يكون لدينا احساس كامل بتردد روح فرد من الناس ، برغبتها ان تفني ذاتها في

الارادة الكونية الشاملة ، باحجامها المستمر وعودتها الى عالم الضياع والشهوات. وبقدر ما في هذا التردد من حقيقة انسانية نستطيع أن نحس كيف ان شكه « جزء لا يتجزأ من الايمان السامي فوقه » في هذه الرغبة المحلقة للاتحاد الـتي تعبر عنها هذه الصلاة الختامية .

أيتها الراهبة المباركة ، أيتها الأم المقدسة ، يا روح النبع ،
يا روح الحديقة
لا تدعينا نعاني الهزء من أنفسنا بالكذب
علمينا أن نهتم وأن لا نهتم
علمينا أن نبقى هادئين
حتى ولو كنا بين الصخور
طمأنينتنا في مشيئته
وحتى حين اكون بين الصخور
ايتها الأخت ايتها الأم
ويا من هي روح النهر وروح البحر
لا تدعيني أعاني وحشة المنعزل

ودعي صرختي تبلغ اليك

ان المشاعر الـــتي تعبر عنها « أربعاء الرماد » لا تصلح فحسب أساساً للاعتراض المعاصر الكبير ضدّ الشعر الديني ، حين تنكر الخير الراهن وقدرة الانسان المتطورة على الاكتمال؛ بل ان كثيراً من هذه المشاعر تجري معاكسة للحاجة الداعية

الى تأكيد مبتسر للثقة المتفائلة ولايمان في كفاية العمل المباشر على نحوٍ لا يتلبّسه وهن او عجز . ومع ذلك فاني وان كنت لا أشارك اليوت معتقداته في العقيدة الكاثوليكية الانجليكانية أراني اتلقى تأثراً مكرّراً لدى كل اختبار لكل كلمة وإيقاع ، لكل معنى وصوت ، من تلقـــاء الصدق الذي واجهت به « أربعاء الرّماد » طبيعة الوجود الانساني الواقعي ، ومن ثمّ من كونها كلها قصيدة أصيلة [١٢] .

تعليقات

(١) ورد هذا التعليق في مجلة « المعيار» The Criterion عدد نيسان (ابريل) ١٩٣٣ .

(٢) انظر مقالة« The Cleft Eliot »في مجلة The Saturday Review of Literature ١٢ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٣٢ .

٣) الفصل الذي كتبه ولسن عن اليوت وارد في كتابه « قلعة أكسل: دراسة في الأدب الابداعي ١٨٧٠ - ١٩٣٠»
Axel's Castle : A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930(نيويورك ١٩٣١) وهو اقل نصيباً في الاكتمال من الذي كتبه عن جويس وبروست اذ يبدو ان احساسه بطبيعة الشعر اقل من احساسه بطبيعة النثر ، وهو على كل حال يخصص قسماً كبيراً من جهده لتلخيص المؤثرات والأفكار التي دخلت في شعر اليوت وبذا لا ينفق جهداً كافياً لتحليل الخاصية التي لحمت بين هذه العناصر فأعطتها قيمة ، أعني قدرة اليوت الفنية . ومن ثم فـــانه يقرر أهمية اليوت ولكنه لا يمكننا من ان نحسها على نحو مماثل . ومع ذلك فان في هذه المقالة ، ككل ما يكتبه ولسن، تلك الصفة النادرة من النزاهة المصابرة الدءوب ، والتصميم على ان يقرر بدقة ما أدركه وهذا ما يجعله خير ناقد بين النقاد المعاصرين في هذه البلاد .

(٤) طبعة مكتبة افريمان ١٩٣١ ؛ وحين كتب اليوت عن

تحول باسكال الى مذهب آخر فقد أعطانا مثلا آخر عن الكيفية التي يجد بها الأديب « معادلاً موضوعياً » وكيف يستطيع ان يخبرنا بكلّ شيء صالح لأن يفهمنا موقفه العقلي وذلك بتركيز الانتباه الكلي على وصف حالة عقلية مشابهة لدى شخصية تاريخية معروفة .

(٥) المح اليوت الى بعض الخصائص التي جذبته نحو موروث الكنيسة الانجليكانية في مقاله عن لونسلوت اندروز :

« الكنيسة الانجليزية في التاريخ تعني لدى الرجل العادي شخصين هما هوكر وجرمي تايلور ويجب ان تعني شخصاً آخر هو اندروز : انها لتعني جورج هربرت كما تعني كنائس كرستوفر رن ؛ وليس هذا خطأ فانما يحكم على الكنيسة بثمراتها العقلية ، بتأثيرها على القدرة الحسية لدى اشد الناس احساساً وعلى القوة العقلية لدى اشدهم ذكاء ، ويجب ان تصبح الكنيسة واقعية في اعين الناس بما لديها من مآثر في الفضائل الفنية ولكن الكنيسة الانجليزية ليست لها مأثرة ادبية تشأى شأو دانتي ، ولا فيها مأثرة عقلية تساوي توما الاكويني ، ولا مأثرية تعبدية تبلغ مستوى القديس يوحنا الحبيب ولا مبنى له ما لكاتدرائية المودينا او باسيليقا سنت زينون في فيرونا من جمال . ولكن هنالك من يرون ان كنائس « المدينة » غالية عزيزة على نفوسهم كأي كنيسة من الكنائس الاربعمائة الغريبة في روما التي ليست عرضة لخطر التقويض ، وهناك من يرون

أن كنيسة بولس اذا قورنت بكنيسة بطرس غير محرومة من الوقار ، وأن الشعر الانجليزي الديني في القرن السابع عشر ـ مع التسليم بصعوبة حالة واحدة من التحول عن المذهب هي حال كراشو ـ أجمل من أي شعر في أي بلد آخر او اي دين آخر في ذلك العهد » .

« وقد جاءت المأثرة الفكرية والأسلوب النـثري لدى هوكر واندروز ليكملا مبنى الكنيسة الانجليزية مثلما أن فلسفة القرن الثالث عشر تتوّج الكنيسة الكاثوليكية ؛ واذا أصدرنا هذا الحكم فليس لنقارن « شرائع النظام الكنسي » بكتاب « الخلاصة اللاهوتية » . فالقرن السابع عشر لم يكن هو العصر الذي شغلت فيه الكنائس نفسها بالمتافيزيقا ، وليس في كتابات الآباء في الكنيسة الانجليزية ما ينتمي الى فئة الفلسفة التأملية ، ولكن المأثرة التي حققها هوكر واندروز هي ان يجعلا الكنيسة الانجليزية اكثر اهلية للصعود الفكري . ليس ثمة من دين يبقى الى أن يشهد حكم التاريخ عليه إلا اذا تعاونت خير العقول يومئذ على بنائه . فاذا كانت كنيسة عصر اليزابث تليق بعصر شيكسبير وجونسون فما ذلك إلا أثر ما أداه كل من هوكر واندروز » .

ولكن يجب ألا يفترض أحد أن اليوت قد قبل عقيدة الكنيسة من أجل ثمراتها في المقام الاول او أنه انقاد اليها لأسباب جمالية ، فالعبارة التي يقتبسها من هيوم ضد ذوي

النزعة الانسانية تبدو وثيقة الصلة بتلك السلسلة من الاستدلال التي أدت الى تحوله المذهبي ؛ يقول هيوم :

« أعتقد ان المفهوم الديني المتصل بالقيم القصوى صحيح ، وان مفهوم ذوي النزعة الانسانية خاطىء، فطبيعة الاشياء تدلنا على ان هاتين المقولتين ليستا محتومتين مثل مقولتي الزمن والمسافة وانما هما موضوعيتان بالقدر نفسه ، فاذا تحدثت عن الدين فالى هذا المستوى من التجريد أحب أن أشير ؛ فانا ليس لدي مشاعر الحنين او الاحترام للموروث والرغبة في استحقاب عاطفة فرا انجليكو ، تلك التي تبدو انها تبعث الحماسة لدى معظم المدافعين المحدثين عن الدين. كل ذلك يبدو لي هراء وهذيانا ، انما المهم هو ما لم يتنبه له احد – تلك المعتقدات مثل الخطيئة الاصلية فهي أقرب تعبير عن مقولات الموقف الديني ، اي أن الانسان ليس كاملا بأي معنى وانما هو مخلوق تعس يستطيع ان يفهم الكمال مع ذلك . فلست اذن اتجاوز العقيدة في سبيل العاطفة بل لقد أتجرع العاطفة من اجل العقيدة » .

وقد أضاف اليوت التعليق التالي :

« كثير من الناس يظنون ان بعض الناس يتجرعون – او يدعون انهم يتجرعون – العقيدة التي لا تصدق من أجل أنهم يتمتعون بترف العواطف المسيحية وما تثيره الشعائر المسيحية من انفعال ؛ ويرى آخرون ان الأمر على عكس

ذلك . فالموافقة العقلية قد تجيء متأخرة والاقتناع الفكري قد يأتي ببطء ، ولكنهما يأتيان حتماً دون عنف يصيب النزاهة والطبع ؛ فوضع العواطف في نسق مهمة تأتي متأخرة وهي بالغة الصعوبة ، أما الحرية الفكرية فتجيء قبل الحرية الروحية الكاملة وتكون أسهل منها » .

(٦) كتب جون ستراشي بحثاً جيداً ، وان كان موجزاً ، عن الأدب المعاصر في كتابه «الكفاح القادم في سبيل السلطة» The Coming Struggle for Power (نيويورك ١٩٣٣) لحظ فيه أن النظرة التراجيدية في الحياة هي « الشيء المشترك بين جميع الادباء العظام في جميع العصور » ومع هذا فانه يعترض على ما يتصوّر انه تدنٍّ في آثار الأدباء التراجيديين المحدثين وذلك لأنهم يخلطون بين تراجيديات الوجود الانساني العام التي لا يمكن تحاشيها وبين تراجيديات النظام الرأسمالي الآخذ بالانحلال التي يمكن تحاشيها واتهامه الاكبر الموجه ضدهم هو انهم : « ما داموا لا يفصلون أنفسهم من مجتمع العصر الحاضر ، ما داموا عاجزين عن الوقوف خارجاً عنه ليتصوروا أساساً جديداً للحياة الانسانية فانهم هم أنفسهم تصيبهم حتماً عدوى البيئة التي يجري فيها الانحلال » . أما أن جويس واليوت ولورنس كتبوا كل ما كتبوه حسبما كتبوه بسبب ظروف الحياة في الفترة التي عاشوا فيها فذلك شيء هم آخر من يمكن أن ينفيه ؛ وعلى الرغم من الاختلاف البين بينهم في

طرائق المعالجة فان حقيقة الانحلال الاجتماعي المعاصر كانت شيئاً اشتركوا جميعاً في رصده وادراكه ، ولكن الزعم بأن الكاتب التراجيدي يستطيع أن يقف خارج عصره متصوراً على نحو تجريدي قاعدة جديدة للحياة الانسانية ويخــلق في الوقت نفسه رؤية للحياة كما تمثلت لعينيه فذلك أمر يبدو لي غير إنساني بل الحق أنه يبدو لغواً من القول ، ومع هذا فهو من أشد الأغاليط المعاصرة شيوعاً ، الأغاليط التي تبعث الفوضى في طبيعة الفن .

يرى الفرد التراجيديا في الحياة التي تكتنفه فاذا كان عظيم الادراك مثل دانتي فقد يستطيع أن يمنح تلك التراجيديا قيمة شاملة عامة . وقد يفزعه رعب الحياة في عصره مثلما أصاب سويفت أو بودلير أو خالق شخصية ستيفن ديدالوس ؛ وقد يناضل بمرارة ضد عصره كما فعـــل ملتون أو تولستوي أو لورنس ، ويكشف عن الشر الناجم عن دعاوى ذلك العصر . ولكن بمقدار ما يتصور من امكانات جديدة لبني الانسان فانه لا يستطيع أن يعطي تلك المتخيلات وهماً من الحقيقة الا ان بقي جزءاً لا يتجزأ من عصره ، إلا إن كانت التراجيديا التي يخلقها في كلمات هي عناصر كامنة في الوجـــود حسبما جربها هو نفسه . فالكتيبات التي كتبها تولستوي مثل : « ما الفن ؟ » و « ماذا علينا أن نعمل » انما تستمد تأثيرها المباشر دون ريب ، مما فيها من تشويه مبسط . ولكن القيمة الباقية لقصة « أنا كارنينا» انما تعزى في المقام الأول الى أن تولستوي

لم يكتب عن الحياة حسبما أحبها أن تكون بل حسبما كانت وحسبما تكون .

فاذا وقف الكاتب خارج عصره استطاع ان يتمثل دولة مثالية كما فعل روسو وماركس ، اذ الحق ان الفكر الفلسفي أو السياسي لا يصبح ممكناً إلا بهذا النوع من التجريد ؛ ولكن المطلب الأول من الشاعر أو القصاص التراجيدي هو ادراكه للتجربة **المحسوسة** وتصويرها . نعم انـــه قد يعلي من شأنها ويصبغها صبغة مثالية كما فعل صوفوكليس ولكن عليه بذلك ألا يقلل من الوجود الواقعي لكل من الشر والخير . وتلك هي النتيجة نفسها اذا لاذ بتجريد « قاعدة جديدة للحياة » .

لست أهدف بهذه الملاحظ لأنكر قيمة الدعاية أو لأحاول الفصل المحال بينها وبين الفن ؛ فأنا اعلم أنـــه من الممكن تمام الامكان لفنان عظيم مثل ملتون أن يكتب — سوى قصائده — رسائل سياسية ودينية هامة كذلك . غير أن المسألة التي أعالجها انما هي الفرضية الكبرى في بحثي النقدي هذا وهي : أن الشاعر والمفكر السياسي والفنان والفيلسوف مع علاقتهم جميعاً — علاقة تكاملية — بالعصر الذي أنجبهم فانهم يعبرون عن تلك العلاقة بطرق مختلفة ، وهذا لا يعزو تفوقاً ضرورياً في القيمة لتعبير الفنان على تعبير الآخرين . فمن الواضح مثلاً أن الآثار ذات القيمة الكبرى الخالدة التي نتجت عن الثورة الروسية حتى اليوم انما هي كتابات لينين وتروتسكي ؛ ولكن

الشاعر العظيم يعبّر عن حقيقة الثورة بطريقة مباينة ، فقد ينقل وعياً جديداً بتكثر امكانات الحياة – أي وعودها المتألقة دون اغفال لوقائعها المريرة ، مثلما عبر شيكسبير عن الثورة التي كانت تحوّل قواعد الفكر والشعور في عصره ؛ أو قد يجسد العقائد الأساسية في الفكر نفسه في شكل محسوس ، كما فعل ملتون؛وفي أي حال لن يكون ما يمنح قصائده قيمتها الدقة التاريخية في أقواله أو حتى الصفة الفارقة في تفكيره . ان الكتيبات التي أصدرها ملتون انما تقرأ لأهمية ما فيها من أفكار من حيث علاقتها بتطور النظرية السياسية في القرن السابع عشر، ولكن القراء ينجذبون الى « آلام شمشون» لصفة فيها ما تزال تمكنها من أن تكون تجربة مثيرة ، سواء أكان قارئها من دارسي القرن السابع عشر أو لم يكن . ذلك أن ما يمنح هذه القصيدة حياتها وان كانت تعبر عن آراء ملتون نفسها انما هي صفة التعبير العاطفي من خلال صهرها اللبيق للمحتوى والشكل معاً .

(٧) يبدو ان بعض النقاد ومن بينهم كونراد ايكن وولدو فرانك يعدون اليوت تجسيداً جديداً « للقائد المفقود » ؛ ويبدو أن فرانك خاصة يعد واجب الرجل الحديث أن يقبل سواد اليباب وان يغوص فيها وأن يرفض العودة الى أي حل قديم ، وانما يجتازها في شجاعة الى فجر غريب جديد هو فجر « الكلّ ». ولعل كلماته تعطي فكرة أوضح عن معناه:

« ليس ثمة من يستطيع ان يواجه العالم الذي أصبح – وربما زاد في ذلك على أي عصر – مستقبلاً منفتحاً على نحو ساحق مظلماً إلا الأرواح الرياضية ، وان الاغراء الذي يحفز إلى تحديد العالم إما بتصنيف مستقبله من زاوية عقلانية (وهذه روح رجعية مقنّعة) أو بالدعوة إلى إصلاحه على صورة الماضي لهو إغراء قوي متعدد الجوانب ..... أما الطريق الوحيدة من الحياة اللامحدودة التي لا تكفل راحة فهي الطريق القائمة أمامنا – في فجر عالم جديد مرير مظلم محفوف بالدماء حيث يستوعب بنو الانسان – دون خسارة – العناصر العاصفة التي تحدث الفوضى في عصرنا وما تخايل به من وعود. (« عالم » ت.س.اليوت في The New Republic ٢٦ تشرين الاول – اكتوبر ١٩٣٢) .

لدى فرانك اقتناع مندفع بأن اعادة التكامل في الحياة الحديثة أمر ضروري ؛ ولكن هب ان المرء أحسّ بالتجاوب المتعاطف مع هذا الاقتناع فانه لا يستطيع أن يعمى عن الخطابية السادرة والأماني الموهومة في عبارات فرانك ، وفي هذا النوع من النقد أغلوطة اساسية يعد نتاج فرانك مثلاً بارزاً لها ، وقد أوحى بها في كتابه في The Rediscovery of America حين قال : « لست اتحدث عن الفن : انما انا استخدم الفن مطية للبحث » . فاستخدام الفن بهذه الطريقة أمر خطر اذ من المستحيل ان تفهم أثراً فنياً إلا ان قصرت

جهدك على ملاحظة الأثر المحسوس نفسه وعلى تأمله ؛ واذا استخدمت محتوى القصيدة ،بدلاً من ان تبقي عينيك مدربتين على الشيء المرئي نفسه ،اذا استخدمته لتلقي ضوءاً على النزعات التاريخية او فعلت ما هو اسوأ من ذلك فأخذت أبياتاً من قرينتها واستخرجت حكماً عاماً منها ليكون شاهداً اجتماعياً فانك في العادة تنتهي الى أن تقرأ في القصيدة النزعات التي تريد ان تكشف عنها بها . ثم إنك حين تحول القصيدة الى وثيقة ، تفقد كلّ صلة بالتجربة التي وجد الأثر الفني من اجل أن ينقلها

(٨) اليك بعض جمل اخرى يصلح ايرادها في هذا المقام :

« يبدو ان قبولك للشعر يرتفع الى حد قبولك دعوة للانضمام الى الكنيسة الانجليكانية ، اذ المفروض أن الشعر والموقف الديني سيّان ، واذا كان ذلك كذلك فلم لا تغريهم جودة الشعر بالانضمام الى الكنيسة رجاء الاجادة في الكتابة ما دام النبوّ بين الكنيسة وحاجاتهم يجعلهم يرفضون الشعر؟ والجواب على هذا طبعاً ان هذين الجانبين من الأغلوطة شائعان فهناك كاثوليكية جمالية وهناك رفض شيوعي اقتصادي للفن لأن الفن مرتبط بذلك اللون المحرّم من الخلاص » .

(الكلب والنفير — عدد الشتاء ١٩٣١)

أما المراجعة الوحيدة الأخرى المفيدة التي رأيتها تتناول « أربعاء الرماد » فقد كتبها و. ج. جورمان في Inlander (تشرين الثاني ـ نوفمبر ١٩٣٠) وانا مدين للسيد جورمان بذلك الاحصاء القيم لبعض الاشارات في القصيدة الى التوراة والى القداس الكاثوليكي .

(٩) قد أصبح اليوت أيضاً اتم وعياً بان تذوق الأدب لا يمكن ان ينفصل عن فهم التاريخ والفلسفة ؛ فقد لحظ وهو يعلق على الوجهة التي سلكها ادمند جوس (في مجلة « المعيار » تموز ـ يوليه ـ ١٩٣١) ان جوس على خلاف سنت بيف « كان مهتماً بالأدب من اجل الأدب نفسه ، وانما اعتقد ان الناس الذين تكون اهتماماتهم محدودة بصرامة ، الناس الذين لم يوهبوا اي نصيب من الفضول القلق ولم يعذبهم شبح الفكر، يخطئون على نحوٍ ما العواطف الأحذق التي يمكن ان يمدهم بها الأدب » .

(١٠) خير ما كتبه رتشاردز من حيث النضج في موضوع الشعر والعقيدة ورد في كتابه « النقد التطبيقي » Practical Criticism (لندن ١٩٢٩) أما معالجته الموجزة القديمة لهذا الموضوع في مقاله « العلم والشعر » (لندن ١٩٢٦) فانها مسرفة في التبسيط حتى لتكاد تكون غير ذات قيمة .

(١١) علق اليوت ذات مرة قائلاً ان كل ما نصب نفسه واعياً لخلقه في «سويني بين البلابل» انما كان معنى من التوجس؛

غير ان الدقة التي بنى بها انطباعاته بالتفصيلات الدقيقة في المنظر الليلي في المدينة وبالطريقة التي يؤكد فيها تأثيره خلال اشارة ، في الحكمة المقتبسة في صدر القصيدة وفي الدورة الأخيرة ، إلى منظر آخر من التوجس انتهى بمقتل اجاممنون ـ كل هذا جعل تصويره يتخذ حتماً مضمونات اوسع .وهناك مفارقة تضع سويني على موازاة بطل من أبطال القديم ،ويبدو لأول وهلة ان هذه المفارقة انما تسخر من الحاضر المنحط ، غير انها تنتهي ايضاً في انشاء تيار خفي من الدراما المثيرة : ذلك ان الشعور بالعطف على سويني إنما يتم انشاؤه بالادراك الذي يرينا ان سويني انسان مثلما هو اجاممنون،ولذا فان موته بمؤامرةٍ يعد مأساة انسانية مثلمـــا أن نهاية حياة اجاممنون كانت أيضاً دنيئة .

هناك دائماً خطر لدى قراءة الشعر من انشاء تفسيرات شديدة الاسهاب على نحو تعسفي تزمتي ، او من إثارة اسراف في الحذاقة ـ وهذا من تعبيرات ايرفنج بابت ـ يحوّل القصيدة الى نوع من لغز يتطلب حلاً . لقد سمعت تفسير قصيدة « بيضة تطبخ » اول مرة في محاضرة لرتشاردز نشرت من بعد في كتاب اليزابث درو : « اكتشاف الشعر » Discove-ring Poetry (نيويورك ١٩٣٣) وهو تفسير لا يسلم من هذا الخطر .

جلست بيبت منتصبة في كرسيها

على بعض مسافة من حيث كنت جالساً
« مناظر من كليات اكسفورد »
ملقى على الطاولة ومعه «شغل الابرة» .
ورسوم على الفضة وصـــور ظلية
وجـــدّها وعمّات عمّاتهـــا
تحملهم الدعائم فوق سجاف المصطلى
و « دعـــوة الى الرقص » .

تحدّد عمر « المتكلم » في الحكمة التي صدرت بها القصيدة فاذا هو ثلاثون ، وقد جعلت المحاكمة العقلية التالية مؤثرة في هاتين الدورتين اللتين تمثلان الفاتحة ، لـكي تعين هوية بيبت : هي جالسة « منتصبة » « على بعض مسافة » فاذن من الواضح أنها لا يمكن ان تكون خليلة الشاعر . لمن يرسل المرء « مناظر من كليات اكسفورد » خلال الفصل الأول من العـــام الدراسي ؟ ومن هو الذي يستبقي ذلك المجلد على الطاولة بعد اثنتي عشرة سنة ؟ من سوى المربية العجوز .

مثل هذه الحذاقة الكيّسة تنبـع من الايمان بأن كل كلمة في قصيدة جيدة الصنعة قد رسم لها ان تسهم بدورها في العرض ؛ ورغم ذلك فانها تتجاوز حدودها وتعدو طورها وذلك حين تتجاوز عن معنى اوضح لتلاحق معنى خفياً مكنوناً . من الواضح أن بيبت ليست خليلة الشاعر وان لم نجد ما يخبرنا بذلك سوى الوصف الدقيق الذي يبدأ في البيت

لأول . ولكن اسمها قد يوحي أنها بنت صغيرة ، وذلك خاطر تقويه تفصيلات عديدة أخرى في القصيدة ، ومما يجعله اكثر وضوحاً قول الشاعر :

ولكن اين عالم « المليم » الذي اشتريته
لآكله أنا وبيبت خلف الستارة ؟

أما مجلد « مناظر من كليات اكسفورد » فليس إلا واحداً من الجزئيات التي لحظها الشاعر بدقة وأراد بها أن يصور الغرفة التي تحيط وجود بيبت الصغير وتفصله عن وجود تلك « البيضة التي تطبخ » والتي بلغت من العمر ثلاثين عاماً . فالتأثير الكلي للقصيدة على هذا النحو بسيط جداً ولا يتطلب من القارىء ان يذهب خلال حركات رياضية لا داعي لها فيجعل البطل يقفز عوداً اثنتي عشرة سنة لكي يعلل وجود « مناظر من كليات اكسفورد » ثم يقفز عائداً الى طفولته كي يعلل لعالم « المليم » الذي اشتراه عندئذ ليأكله مع المربية العجوز ؛ وعلى النحو الأبسط تصبح المفارقة التي رسمها الشاعر بين عالم البطل الذي يشمله الانحلال الاجتماعي وانقشاع الأوهام وبين عالم بيبت البريء أشدّ تأثيراً .

وقد بين رتشاردز ان هناك تمييزاً هاماً بين الوعي الحساس لكل ظل ممكن في ايحاءات كل كلمة في القصيدة ، وبين نوع مسرف في نشاطه من الاحساس التحسسي الذي يصرّ على أن يستخرج معاني كامنة .

(١٢) نوّه اليوت « بالنزاهة التي واجه بها معطيات العالم الواقعي » كل من مونتين وبسكال ولاروشفوقو ، وذلك في حديثه عن صفة الشك المشتركة بين هؤلاء جميعاً والتي يتصف بها الموروث الفرنسي بعامة إذا قورن بالموروث الانجليزي .

٦ احساس اليوت بعصره

هذا هو رأيي : ان الفكر العميق لا يصل اليه الا رجل عميق الشعور ، وان كل الحقائق نوع من الكشف والالهام ... من الوقاحة ان يباين المرء الجمهور في الرأي انكان رأياً وحسب، فكأن المباينة انفراد « أنا » وحدها عن نحن ، او وقوف « الألف » من « أنا » وحدها في مواجهة جميع حروف الأبجدية . ولكن كلمة واحدة ذات معنى تسوى جميع الأبجدية . هذه حجة رصينة ، هذه حقيقة لا تعكس .

(كولردج)

حتى الذين لا يحسون بنفور من « أربعاء الرماد » و « مسيرة النصر » قد يشعرون أنها تمثلان هبوطاً عن مستوى « اليباب » من حيث أنهما لا تعبران عن نطاق من التجارب محشود حشداً كاملاً ؛ ولكن من سوء حظ النقاد ذوي الاتجاه الاجتماعي أن خط سير الفنان لا يمكن ان يعد « تقدماً » مستمرا ولا يرتسم في منحنى صاعد أبداً . لقد وحّدتْ « أغنية بروفرك » بين الموقف الساخر عند اليوت وبين كل الحوافز التي تلقاها لدن قراءته الأولى لشعر لافورج ، ولذا جاءت تمتلك إحكاماً كاملاً للمادة والصورة التي طرحت في اطارها حتى لم تشأ شأوها أي قصيدة أخرى في المجموعة الأولى التي صدرت عام ١٩١٧ لا أستثني من ذلك إلا « صورة سيدة » وان كانت قصائد تلك المجموعة انما كتبت فيالسنوات

الخمس التي أعقبت نظم « أغنية بروفرك ». كذلك فان قصيدة « جرونشن » عام ١٩١٩ تمثل تبلوراً وتركيباً ثابتاً يرفعها فوق مستوى القصائد التي نظمت حينئذ مثل « فرس الماء » أو « صلاة السيد اليوت الصباحية يوم الاحد » وكأنهما نتاج شاعر حديث العهد بالشعر حظه من النضج غير كبير . وقد وصف اليوت نفسه وهو يعلق على شعر بوند كيف يمكن للخط البياني لدى الشاعر ان يرسم فقال :

« قد يمضي نتاجه في خطين على رسم بياني متخيل ، وأحد الخطين يمثل جهده الواعي الدائب في إحكام الصنعة أي في تطوير أدواته من أجل اللحظة التي يحس فيها حقاً أن لديه شيئاً يقوله . والخط الثاني هو المسلك البشري المألوف في التطور، أي حشده للتجربة وهضمه لها (ليست التجربة شيئاً يبحث عنه الشاعر ويسعى اليه وانما هي شيء يتقبله نتيجة لعمل ما يعمله حقا) وأعني بالتجربة نتائج المطالعة والتأمل، والرغبات والاهتمامات المتنوعة ، والصلات والعلاقات ، والشهوة والمغامرة . وبين الحين والحين يلتقي الخطان عند قمة عالية فنحصل على قطعة فذة رائعة . ومعنى هذا أن احتشاد التجربة قد تبلور ليكوّن مادة فنية وأن سنوات من الدأب على احكام الصنعة قد هيأ أدوات ملائمة ؛ وعن هذا ينتج شيء ما لا يستطاع فيه التمييز بين الاداة والمادة ، بين الشكل والمضمون » .

وقد يسبب هذا الاكتمال نفسه في الوحدة بينها اضطراباً لدى أول من يقرأون النتاج الجديد ، فقد يجعلهم يجـــدون صعوبات لا وجود لها ، ويظنون الكمال بساطة أو تفاهة أو يهوّنون من شأن القوة المتمثلة فيما نقله الفنان اليهم ، وكثيراً ما نستسهل الشعور بالخيلاء استعلاءً منا على المراجعين الأوائل الأغبياء الذين راجعوا أشعار وردزورث وكيتس وننسى أن الفن الجديد ، وهو طريق مبتدعة في تفسير الحياة ، لا بد له دائماً من أن يلفّ حوله جمهوره ؛ وعندما ظهرت قصائد اليوت الأولى خلال الحرب قرأها الناس ، إن كانوا قرأوها أبداً ، حسباناً منهم أنها نوع من « شعر المجتمع » ولم يستكشفوا الا تدريجاً أن هذا الكتيب النحيل سيكون له من الأثر ما لقطعة المسك الصغيرة التي يعبق شذاها فيفعم غرفة كاملة - كما قال وندهام لويس .

وعلى النحو نفسه قد يكون قول من قال إن في قصائد اليوت الأخيرة فقراً نسبياً - قد يكون أمراً قائماً على الوهم باطلاً ، ولعله كان من المستحيل عليه أن يجهد نحو بلوغ وضوح مركز في التعبير عن آرائه الدينية والسياسية المتطورة دون أن يضحي بجزء من التركّب السابق في قصائـــده الأولى ؛ ولكن ان كانت قصائده الأخيرة قد فقدت المفاجأة المتسارعة بسبب اقلاله من المفارقات المفاجئة ففي العوض صفة غالبة وان تكن أقل وضوحاً ، وتلك هي موثوقية النبرة والعمق

الهادىء في النغمة . لقد كان العنصر الثابت لديه في كل مراحل نتاجه هو الملاءمة الدقيقة بين الوسيلة والغاية ، أي قدرته التي قلما تخذله على أن « يكمّل » في كل حالة ذلك النوع من الشكل الذي يريده لذلك المضمون . غير أن القلة النسبية في نتاجه قد جنحت إلى أن تبهم ذلك النطاق الفذ في أسلوبه . حقاً انك اذا قرأت قصائده حسب ترتيبها الزمني بدا لك وكأنه لا يكاد يحسن شكلاً من أشكال العرض حتى ينتقل إلى شيء آخر ، فبعد المجموعة التي صدرت عام ١٩١٧ قل لديه تردد الاصداء الذي اقتبسه من لافورج واختفت تلك التجارب الطليقة المنسابة في تخلع مثل : «نغمات مختلطة في ليلة عاصفة » ثم مكنته دراسته لأساليب النظم الفرنسي من أن يكتب بعض القصائد في تلك اللغة فأحكم التمرس بالرباعية على طريقة جوتييه ومن بعد كفّ عنها ، ثم واجه درامي عصر اليزابث في ميدانهم نفسه ولكنه لم يعد إلى أساليبهم بعد « جرونشن » . وكلتا القصيدتين « البـاب » و « أربعاء الرماد» تتميزان بما فيهما من تنوع عظيم في أشكال النظم الاصيل الذي يرد في نطاق قصير ولكن الفرق بين الشكلين فيهما كاد يكون كاملاً .

ومهما تكن درجة هذا التنوع في الاسلوب فيجب ان لا نعده تحذلقاً في الصنعة ؛ ذلك ان اليوت هو ذلك الفنان (وجويس صنو له في هذا) الذي تتمثل رغبته الحافزة في

ان يبلغ بتعبيره الى اعظم اجادة يستطيعها ثم لا يكرر ذلك . وليس اليوت وجويس بدعاً في هذا بل ان فنانين آخرين لهم دور الصدارة مثل سترافنسكي وبيكاسو قد احسوا خلال العقود الأربعة الماضية بحافز مشترك يدفعهم الى أن لا يكتفوا بتطوير اسلوب واحد بل لينتقلوا من كشف لآخر ، ولا ريب في اننا نستطيـع ان نستمد من هذه الحقيقة مفهومات اجتماعية معينة. واذا رفض الشاعر والقصاص ان ينحبسا طويلاً في اسار طريقة مقررة من العرض فما ذلك الا لوعيهما التاريخي الفذ ومعرفتهما بوسائل فنية كثيرة معرفة تدفعهما الى ان لا يظلّا قانعين بحدود طريقة واحدة . واذا تغلغل المرء متحسساً وراء شئون الصنعة بحثاً عن الأسباب التي جعلت هذه الفترة مجـــالاً للتجارب الكثيرة في جميـع الفنون استطاع دون ريب ان يربط هذه الظاهرة باحساسنا المعاصر للتغير الفوضوي والفوران المشبوب، باحساسنا للتذبذب وفقدان الطمأنينة . وفي الوقت نفسه ما أسهل ان ننسى في خضم هذه التعميمات الجارية حول انهيار حضارتنا ان التجريب ، اي محاولة امكانات جديدة ، امارة حياة لا رمز موت . والشعور المتشائم الذي نحس به ان الترجرج والتقلب في الفنون لا يعدّ الا شاهداً من بين الشواهد الكثيرة على اننا نشهد الانهيار الختامي لكل الموروث ، هذا الشعور كثيراً ما يعجز عن ان يحسب حساب التقلب والترجرج الذي شهدته عصور اخرى. ولعل الكثيرين قد تحدثوا عن ان تجارب دن ، اذا نظرت ازاء ما كانت عليه الحال في عصره ، كانت

ابعد ثورية من تجارب اليوت ؛ ومع ذلك فان قلقه الذي ادى به الى اختراع ما يزيد على اربعين شكلاً من اشكال «الدورة» الشعرية امارة لا تخطئها العين على تلمسه الظامىء الى اليقين. ولكن ما بالنا نمثل بما فعله دن ولا نمثل بفنان يبدو للجميع اشد عراقة في الموروث ؛ هذا ملتون ، وليس للزمن ان يبهم عنا حقيقة سيرته ، أن يطمس امام اعيننا سعيه الدءوب نحو الحقيقة ، ذلك السعي الذي ادى به الى طرح العقيدتين الانجليكانية والبرسبتيرية كي يصل الى حدود اكثر استقلالاً ، أقول : هذا ملتون وليس لنا أن ننسى أن ذلك السعي الملحّ الذي كان يغذيه انما كان يمشي جنباً إلى جنب مع المراحل المتميزة المختلفة في تطوّره الشعري . فلو أنك تمرست دون آراء مسبّقة في ذهنك بقصيدتي « أركاديس » و « الفردوس المستعاد » لقلت : انهما تكادان لا تبدوان من نتاج الرجل نفسه ، وحالهما في ذلك كحال « الموسيقى البيتية » و « عولس » لجويس . وقد تبدو لك هذه المقارنة بين الحالين أقلّ ضعفاً وتنافراً كلما ازددت تأملاً في تلك الملاحظة التي سمعت اليوت يبديها في بعض حديثه وهي قوله : ان جويس أعظم أديب أحكم اللغة الانجليزية منذ عهد ملتون .

ولنعد أدراجنا من هذا الاستطراد : تكمن قيمة أية تجربة فنية في الطول الذي تبلغه أعني أهي وحسب نتاج وهم جانف او جامح أم هي قد قامت في عمل بارع مكتمل .

وخلال التنوع لدى اليوت وحدة تظل ماثلة باقية كما أشرت من قبل ، وذلك نتيجة لتلك الدرجة الفذة التي بها نظم نتاجه كله حول مراكز متمركزة معينة ، لها في نظره قيمة رمزية خاصة . فقد كشف ايضاً عن اهتمامات طويلة أخرى ذات قيمة تقارن بتحرمه المثابر حول النشيد السادس والعشرين في « الاعراف » (المطهر) وقد نستطيع ان نبني أنموذجاً من الصور التي تتردد عنده : فخلاص الروح المفاجىء يعبر عنه من خلال صورة بحرية مصحوبة بالماعات دقيقة الى طيور النورس وصخور الجرانيت ودقائق الابحار فتبدو دائماً وكأنها تنبع من تجارب طفولته على ساحل نيوانجلند مثلما أن الصور المدينية لديه تنتمي الى بوسطن ولندن ، ومرات عديدة كذلك تظهر في عباراته بعض أزاهير الربيع كالليلك والبلاب ، فتعبر تلك العبارات عن هياج الرغبة وهي تكافح ضد ذكرى خيبة سالفة ؛ وما اكثر المناسبات المتنوعة التي يعرض فيها لحظة من جمال – سرعان ما تمضي – لدى ملمح فتاة « وقد استرسل شعرها فوق ذراعيها ، وحضنها مملوء بالأزاهير»[1]وفي قصائد متفاوتة مثل « بروفرك» و « أربعاء الرماد » يستحضر جمالاً مفاجئاً باعثاً على النشوة من منظر «الشعر الذي تداعبه الريح»:

... الشعر الأدهم متناثراً حول الفم
شعر ليلكي وأدهم
والشتات ...

وقد بنيت الناحية الدرامية في « اليباب » على المفارقة بين رموز مكرورة متنوعة من الجفاف والمطر ، ويعتمد كثير من تأثيرها المتضافر على تكرار موضوع «المدينة غير الواقعية» بما فيها من « مَرْكَبات وأشجار غبراء » وأسواق معتمة « تحت ضباب أدكن في ظهيرة شتائية » وفجأة ازدادت قناتها البليدة افزاعاً حين ذكر الشاعر في الصورة أحشاء جرذ طينية ، وفي استعمال اليوت لهذه الصور المنفّرة ، والحاحه على استخدام الدنيء الباعث على التقزز نراه صنواً لوبستر ؛ ولكننا اذا وقفنا عند رصيده اليسير نسبياً من الصور المكرورة وجدنا بالتدريج ان الذي يجعل صوره تضمّ نطاقاً من التجربة أوسع مما قد يبدو لأول وهلة هو أنها تطلق ظلالاً متباينة من المشاعر حسب قرائنها . فاذا وقفنا عند الصخور الصحراوية والعظام النخرة في « اليباب » وطائر النورس المحلق في « جرونشن » وجدناها تحمل ايحاءات غير التي تحملها تلك المواد نفسها في « أربعاء الرماد » . بل ان اختلاف المشمولات المتمايزة بلباقة في الرموز الكبرى خلال سياق « اليباب » نفسها ليعد وسيلة من أقوى الوسائل التي استطاع الشاعر ان ينقل بها تعقد الوجود الذي يواجهه ، فعنصر الماء واهب الحياة هو وحده الذي يستطيع أن يعيد المملكة (والماء من أقدم الرموز الدالة على الخصب الجنسي) ولكن ان كان للجفاف أن يرتحل فلا بد ان يهب البطل نفسه للبحث المحفوف بالأخطار ؛ فهنالك ضرورة للتضحية بالذات ونفور غريزي

منها ، هنالك عجز عن الاستسلام للايمان وخوف صاعد يجعله يجفل محجماً من قوى الحياة الحيوية في فرَقه من الهزيمة والاخفاق — تلك العناصر تكوّن الموقف الذي تغادي البطـــل أشباحه وتراوحه بفكرة « الموت بالماء » ، فيصبح عاجزاً مثل هملت عن الهمّ بأمر الحزم الجازم ، ويجعل الشاعر الشك الذي يشل رغبته في أن يسلم نفسه شيئاً محسوساً بالطريقة التي كثيراً ما يظهر بها الماء في القصيدة وكأنه أي شيء سوى ان يكون واهباً للحياة ، وكأن هذا الماء هو التيمس الكدر بدلاً من ان يكون « الريح البليلة التي تسوق المطر » تلك التي طال اليها الشوق . كذلك فان رمز النار الاساسي قد استخدم بمعنيين فهو في « موعظة النار » يمثـــل العنصر المخرب ، أو الشهوات العقيمة التي تحملها المدينة ، أو الرغبة التي تتحرق دونمـــا غاية محددة .

فالنار لا تمثل « المطهّر » أو شعلة التنقية إلا في الأبيات الأخيرة من المقطع الأخير حين تبدو للعين من جانب آخر ؛ فاذا قصرنا النظر على الصور المهيمنة لدى اليوت استطعنا من ذلك وحده ان نرى كيف أن ترددها وتباينها يساعدان على ربط ملحوظاته المتنوعة في رؤية موحدة (٢) .

واذا تطلعنا الى المستويات الجديدة في أحدث نتـــاج له كان من ابرز رموزه قيمة ما وجده هو في شخص كوريولانس. لقد قال اليوت في احدى مقالاته الأولى : « ربما لم تكن رواية

كوريولانس « ممتعة » مثـــل هملت ولكنها هي ومسرحية «انطوني وكليوبتره» أوثق نجاح في حققه شيكسبير»[٣]. وقد كان من الممكن لهذه العبارة ان تعدّنا لندرك ان معنى هـذه المسرحية عميق الجذور في نفس اليوت . وقـــد ربط في « بيضة تطبخ » بين كوريولانس والسير فيليب سدني نموذجاً للبطـــل ؛ وهو في « اليباب » يظهر في تأملات الشاعر في الثاني من الأوامر الثلاثة التي سمعها في هزيم الرعد « أعط . تعاطف . سيطر » . .

قد سمعت صوت المفتاح
يدور في الباب مرة ولا يدور إلا مرة
نحن نفكر في المفتاح ، كل في سجنه
يفكر في المفتاح ، كل منا لا يتثبت
من سجنه إلا عند حلول الليل ، وتنعش
الشائعات الأثيرية لحظة « كوريولانس » كسيرا .

فالفرد المحبوس في هويته الموحشة لا يستطيع ان يفلت من هذا المطبق إلا بالاستسلام الذاتي والعطف على الآخرين . وحين يدعوه اليوت « كريولانس كسيراً » يبدو هذا الوصف، بادىء ذي بدء ، وكأنه ليس سوى مثل آخر على طريقة اليوت في اجراء الموازاة بين الحاضر والماضي ؛ وهذا يعني ان الأبهة التاريخية التي كان يتمتع بها الفرد قد اندثرت ، وان الارستقراطي في العصر الحديث قد تحطم تحت أقدام الرعاع؛

وبهذا الفهم لا نزال في حومة الورطة المنطقية التي عبر عنها فلوبير ، ولكن في العبارة نغمة خفية مناسبة للمقام ، وذلك انه يجب علينا ان لا ننسى ان كوريولانس على رغم القوة النبيلة ومواهب القائد التي كان يتمتع بها كان يستحق من بعض النواحي ما أصابه من مأساة فقد غرّبته كبرياؤه من أهله وبني وطنه وسعت به الى حتفه ، والكبرياء أسوأ الآثام في لاهوت دانتي (مثلما هي كذلك حسب نظرة الحياة الكامنة وراء ايتان براند وقصة الحرف القرمزي) ذلك ان الكبرياء ، وهي تقع في القطب المضاد للتواضع ، تجذ صلات الفرد بالناس وبالله.

ويعطي الشاعر لهذه المضمونات امتداداً آخر في قصيدة « مسيرة النصر » . غير انه لا يوحي فيها بأن كوريولانس هو البطل على وجه التعيين ؛ ولكن اليوت أُدرج هذه القصيدة والتي أعقبتها تحت عنوان « كوريولان » ولعله أيضاً يذكر بفاتحة موسيقية لبيتهوفن تحمل هذا الاسم . ويذكر في القصيدة الثانية « مصاعب رجل دولة » اسم الفولسكيين وكلمات استمدها مباشرة من مسرحية شيكسبير ؛ وأنا أظن ان مايكل جولد قد يصف قصيدة « مسيرة النصر » بأنها قصيدة فاشستية ، غير انها كتبت قبل قدوم هتلر الى السلطة ، وليس في صفة من صفات البطل فيها — كما يلمحها الجمهور المترقب — أي أثارة من صفات هتلر او موسوليني :

انظر
ذلك هو ، انظر

ليس في هاتين العينين أي تساؤل
أو في اليدين ، وقد حطتا هادئتين فوق معرفة الحصان
والعينان يقظتان مترقبتان مدركتان لا تباليان .
أواه أيها المخبوء تحت جناح الحمامة ، أيها المخبوء في صدر اللـّجأة ،
تحت شجرة النخل في الظهيرة ، تحت الماء الجاري
في نقطة السكون من هذا العالم الدوّار .
آه أيها المخبوء .

بل الواقع ان نسيج هذه القصيدة بالغ التعقيد نتيجة لرغبة اليوت في أن يوحي بأنموذج كثيف من الواقعية ، حتى لو انك عزلت أي فصلة منها وجعلتها في صورة نثر لأسرفت في تبسيط معناها . وفي الحركة الموكبية البطيئة جمال ملحوظ :

حجر ، برونز ، حجر ، فولاذ ، حجر ، أغصان سنديان ،
حوافر خيل
فوق الرصيف

ولكن فيها ايضاً ادراك تام لرعب الحرب وقلة جدواها حين تهدر كاسحة في ذلك العدّ اللاانساني الطويل لملايين البنادق والمدافع . فالذي صوّره الشاعر هنا ليس موكباً واحداً ، وهو لا يقع فحسب في لندن او باريس بعد الحرب ، اذ هنالك أيضاً نسور وأبواق وتضحية في الهيكل ، والجمهور في الشارع روماني يترقب حاملاً مقاعده ونقانقه ، وهو أيضاً جمهور

حديث في الشذرات الختامية من الحديث :

ويوم الفصح لم نذهب الى الريف
فأخذنا كيرلس الصغير الى الكنيسة ودقوا جرساً
فصاح بأعلى صوته : كعك

لا تلقوا تلك النقانق .
سأجيء اليكم نافعاً بلباقتي . هو لبيق . أتسمح
فتعطينا « ولعة »
« ولعة » — شعلة
شعلة
ألا يشكل الجند سياجاً ؟ انهم يشكلون[٤] .

ماذا يكون رمز الواقع الروحي لدى عالم لا يذهب الى الكنيسة إلا حين لا يجد مجالاً للذهاب الى الريف - عالم لا يدرك في العلامة التي تخلد حضور « المضيف» إلا جرساً يذكر كيرلس الصغير ببائع الكعك في الشارع؛ وفي ظل هذا السؤال يتذبذب فجأة : « أتسمح فتعطينا ولعة » . أما ما يلتمع منطلقاً من كلمة « ولعة » أو « شعلة » المتكررة فليس هو ومضة عود الثقاب وحسب بل تأمل يتحسس المصدر الذي سينطلق منه « الضوء » في عصرنا[٥] .

وفي هذه القرينة لا يكون الشخص المركزي في القصيدة هو كوريولانس أو رجل الدولة الحديث وحدهما ، وليس هو قائداً اليزابثي المنتمى مثلما أنه ليس قائداً رومانياً ، وليس

هو رمزاً للقيادة بقدر ما هو تجسيد لخصائص الادراك الروحي وخصائص السيادة التي هي جزء لا يتجزأ من كل فهم عميق لمعنى الحياة وبهـذا تكون جزءاً أصيلاً من وجود كل مجتمع كفاء بها . فالمنابـع الخفية للحياة الداخلية والاتزان المتحفظ ، تلك التي تسند هذا الفرد وتفرده عن ذلـك التيار الفوضوي الضحل من الوجود الخارجي الذي لا جذور له ، تـكاد تجعله رمزاً لتلك الوحدة المنسجمة بين العاطفة والفكر ، تلك الوحدة التي طالما ألحّ اليوت على أنها ميزة فارقة « للاحراز المتمكن للتجربة الانسانية » . وهذه الخصائص ايضاً تتطلب اتزانا مكفولاً في العلاقات بين الفرد والمبنى الاجتماعي . وقد أحرز الكائن الانساني الذي نضج تطوره تـكاملاً يأتيه من معرفته بذاته ، ولذلك فانه يفهم أن ليس ثمة من كلٍّ كامل يقوم منعزلاً ، وأن الفرد لا يستطيـع أن يجد حقيقة الوفاء بالواجب إلا من خلال إسلامه نفسه للمجتمع – وهي حقيقة ضمنية في « مصاعب رجل دولة » ندركها حين نرى مما قدّمه الشاعر أن هناك انهياراً في العلاقة بين القائد والدولة ناجماً عن تلك الفوضى المؤيسة في النظام البيروقراطي .

وقد تكشف هذه التأملات عن بعض الأسباب التي جعلت اليوت يقبل على مسرحية « كوريولانس » لشيكسبير إقبال رغبة واحتفال . غير أن الشعور بأن هذه المسرحية تناسب عصرنا لأنها تعالج مشكلة حياة لم يكن مقصوراً على اليوت ،

فقد كتب هاري لفن ، وهو ناقد شاب لامع ، في شتاء عام ١٩٣٤ يتحدث عن التأثر الذي انطبع في نفسه لدى مشاهدته في الكوميدي فرانسيز حفلات عرض جديدة لترجمة جديدة من رواية كوريولانس أديت فيها « بفخامة وجـــلال » وفيها « رعاع Breughelesque على نحو راعب» وقد « ابتهج الجمهور بحرارة لدى أخف لمحة سياسية .. يقيناً ان كانت بعض تراجيديات شيكسبير العظيمة ذات قيمة خاصة في فترات خاصة (كصـــلاح « انطوني وكليوبتره » لفترة الاستعادة « وهملت » للحركة الرومنطيقية) فان كوريولانس هي المسرحية التي لا بد أن تحفل بأخصب المعاني في عصرنا هذا».

فقصيدة « مسيرة النصر » ليست فاشستية إلا ان عددنا مسرحية شيكسبير كذلك ، غير أنها تشير الى مشكلة العلاقة بين الفرد والتكوين الاجتماعي ؛ والحلّ الناقص لتلك المشكلة هو الذي أدى مباشرة الى الوحشية الغاشمة في الحركة الفاشستية. ويجدر بنا هنا ان نوجه الانتباه الى تزايد اهتمام اليوت بالشئون السياسية ، فذلك هو الجـوّ الذي ظهرت فيه القصيدة عام ١٩٣١ وبخاصة حين أفصح هو نفسه في مقدمته على بوند عن الطريقة المتدرجة التي يجمع بها الشاعر مادته ، فتلك عملية « لاواعية في الاكثر خفية حتى اننا لا نستطيع أن نخمن تقدمها إلا مرة في كل خمس سنوات او عشر » حين تتجمع التجربة المكدسة كلها : « لتشكل كلاً جديداً وتجد التعبير

الصالح لها » . (ويجب ان نلحظ ولو عابرين ان هذا الوصف للعملية الشعرية يؤكد مرة أخرى ايمان اليوت الجوهري بأن القصيدة ليست فيضاً من حال مزاجية في لحظة وانما هي مزج في وحدة مركزة لجميع الأفكار والمشاعر البارزة في مدى سنوات عدة). فان جانباً من تجربة اليوت الذي كان سيتبلور في « مسيرة النصر » و « مصاعب رجل دولة » قد بدأ يعلن عن وجوده في اهتمامه بالموضوعات السياسية في كثير من مقالاته في « من أجل لونسلوت أندروز » وقد استغرق تأليفه من ١٩٢٥ حتى ١٩٢٨ . زد على ذلك ان « باب التعليقات » في مجلة « المعيار » في تلك الأعوام كان يحفل – في ازدياد – بشئون السياسة المعاصرة أي بالمشكلة القائمة في الدولة الحديثة الضخمة التي يسببها المقت الشديد الذي تبديه جميع عناصر المجتمع نحو المسئوليات في الحكومة النيابية الذكية . فبعد أن أصبح لجميع الرجال والنساء حق التصويت في انجلترا وأمريكا الديمقراطيتين بدا وكأن الاحترام لقيمته الفردية قد أخذ يضمحل ويأفل ؛ ففي المجتمع الحديث وحمأته المحرورة كانت جمهرة الناس – وهي عاجزة عن ان تؤمن في شيء ايماناً قوياً او ان تفهم اي موقف فهماً حسناً – في خطر دائم من ان تضل طريقها لدى اي تلويح بالقوة في الشوارع ، غير قادرة على ان تميز بين القيادة الحكيمة وبين «رؤساء نوادي الجولف»، عرضة لأن يحرفها اي خبز واية مناظر بهلوانية .

وقد علق اليوت في ربيع ١٩٢٩ بما يتفق وسياق هذا

التفكير فقال : « ان كانت اللامبالاة بالشئون السياسية — كما نعتقد — حسبما يوجهها موجهوها اليوم أمراً آخذا في الازدياد فعلينا أن نعدّ حالة عقلية نحو شيء آخر غير البديل السهل الذي تقدمه الدكتاتورية الشيوعية أو الفاشستية » ؛ وفي صيف ذلك العام نفسه وضح ما يعنيه بالضبط تعقيباً على مقالتين في « المعيار » تحددان المواقع الفلسفية لتلك البدائل حين تحدث فيما يتصل بالفلسفة الكامنة وراء « العمل الفرنسي » عن «استعادة فكرة الولاء للملك يجسد فكرة الشعب» وأنا اظن ان في هذه الفكرة بديلا عن القومية ، فالفاشستية تبدو لي (على الصورة التي نجحت فيها حتى هذا التاريخ) ممثلة للفكرة النابوليونية ، وهذه الثانية اذا قورنت بفكرة الملكية وجدت فكرة حديثة مألوفة تقليدية : انها مبدأ النجاح »، وربط هذه الفكرة « بالعمل الفرنسي » يهجنها حالاً لدى كثير من القراء الذين لم تبد لهم أية فئة سياسية اقلّ جدوى من فئة « العمل الفرنسي » لسدّ حاجات انجلترا وامريكا (٦) . ولست أنا ذا اهتمام بما في افكار اليوت السياسية من قابلية مباشرة للتطبيق فالحق أنه كثيراً ما يعترف بأنه في هذه الشئون غرير التجربة، ثم تجده مع ذلك يدافع عن التمييز الصحيح القيم بين الأفكار السياسية ووقائع السياسة ، وهو تمييز ضروري على وجه الخصوص في أوقات التصدع الاجتماعي ، حين يتخلف التطبيق بعيداً وراء النظر ، حين تصبح الطريقة الوحيدة لجلاء تلك الغابة الفوضوية من الاحداث هي اخضاعها لمحك نظرية واضحة

المعالم . ولكن المهم لنا فهمه في القرينة الراهنة هو أن تيار الفكر الذي يميز تصور اليوت للدولة المثالية يجري أيضاً خلال تصوره لطبيعة الفن .

فهو يعترض على العبارة الحديثة للنجاح ، على العقدة الصحفية التي تسمى « عقدة الرجل العظيم » والتي ينجم عنها على السواء ارتفاع شخص اسمه هنري فورد أو آخر اسمه هتلر والتي اذا مجدت « المثل الأعلى الذي يمثله حاجب المكتب حين اصبح من ذوي الملايين أو الجندي حين بلغ مرتبة دكتاتور زعمت لنا ان العمد الحازم في العمل ضرورة لا بد منها ». وأشد ما يبدو لاليوت كاذباً في مثل هذا المثال انه حين يمجد النصر الطفيف الذي يدركه الانسان تنحجب عنه رؤية شيء أهم من الفرد نفسه ، تنبهم عليه رؤية نواحي القصور المحتومة في الفرد وأنه لن يجد تمامه الا في شيء أكبر من نفسه كما تنبهم دونه رؤية مسئولية الحاكم نحو شعبه ورؤية مسئولية الأمة نحو جوانب أخرى من العالم . وقد دلت الاساطير المقارنة التي استمد منها اليوت كثيراً من مادة « اليباب » أن النظرة الى الانسان الذي أصبح رمزاً في تلك الاساطير وأن النظرة الى الانسان القائم وراء « أربعاء الرماد » تؤكدان معاً مبدأ التجسد أي تحول الكلمة الى جسد ، وقد لخصت الآنسة وستون هذا في فصلها عن « سر الكأس المقدسة » (وان كان اليوت قد وجد مصدراً أوثق منذ عهد بعيد) فقالت :

« كانت غاية جميع المنشآت الغيبية هي الكشف عن لغز الانسان » ، والمبدأ المركزي فيها جميعاً هو الانسان ، الانسان السماوي ، ابن الاله الذي . . . . وان وهب كل القوة أصلاً ، يهبط في ضعف واستئسار وعليه أن يحرز حريته ويستعيد حالته الأصيلة » [٧] . ولب القصة أنه لا يحرز الخلاص لنفسه وانما يحرزه عن طريق التضحية بنفسه ، وهذا يرمز الى اللغز الذي يكشف ايضاً عن الطريقة التي يتم بها افتداء كل فرد من جهنم . مثل هذه النظرة للانسان ، اذا نحن قارناها بتأليه البطل، ليست تمجيداً للانسان الفرد على حساب المجتمع ، وهي بادراكهـا قابلية الانسان للخلاص لا تخلط بين كمال الفكرة والنقصان الذي لا مفرّ منه لدى الانسان . واذا كانت تدرك وجود الالوهية في الانسان فانها لا تنصب عبادة صلفة للسلطة الفردية ، وانما تؤكد تشابه الناس وتشابه مطامحهم وعدم العصمة فيما يجترحون ، والأساس الذي تقوم عليه انسانيتهم لا في الدعوة الى رفق قائم على الاشفاق بل في تواضعهم جميعاً أمام الله .

وقد كان اليوت خلال حياته على نفور من الفردية المركزية التي كانت تميز امريكا يوم ولد فيها وقد نمت رغبته العميقة لأن يربط نفسه بموروث حي نمواً مباشراً من مقته للأعمال الفوضوية التي كان يقترفها الأفراد الأمريكيون في أواخر القرن التاسع عشر فيجعلون قيام مجتمع متلاحم أمراً مستحيلا . كذلك فانه

كان غير راض عن الروحانية السائبة التي يصفها امرسون أو آرنولد ، فلا « الاعتماد على الذات » و « الحياة الدفينة » كفاء بما يريد ؛ وقد أدت مبادىء الأول منطقياً الى نوع لا انساني متطرف من الفردية ، وأدت مبادىء الثاني الى طمس المميزات الأساسية بين الأفراد ولم يتخذ أحدهما أو كلاهما مرساة العقيدة الوازعة لتكبح من جماحه ، أما نوع الكبح الذي كان يريده اليوت فقد أوحت به اليوم تعليقات هيوم المكتنزة على « الموقف الديني » وهي حقيقة تكشف عن الخصب في تأملات ذلك المفكر لا في تطلبه خصائص الشعر التي قيض لكل من بوند واليوت أن يجهد لبلوغها وحسب ، وإنما في ارهاصه بكثير من الأسس في التفكيرين الديني والسياسي لدى اليوت. وقد نصّ هيوم على الفوضى الأساسية التي حلّت بسبب « العجز عن ادراك الثغرة القائمة بين مناطق الفكر الحيوي والانساني والأمور الانسانية ، وبين القيم المطلقة في علم الاخلاق والدين ؛ فنحن نستحضر في الامور الانسانية الكمال الذي ينتمي الى الإله وبذا نخلط بين الأمور الانسانية والالاهية حين لا نفصل بين الفئتين فصلاً واضحاً . ولعل هيوم انما كان يومىء الى امرسون أو آرنولد حين كتب هذه الجمل وإن كان أي « نبيء » من انبياء القرن التاسع عشر قد ينطبق عليه هذا القول . ويتألف الموقف الديني ـ حسبما يحدده هيوم ـ من النظرة الى الانسان : « من حيث أنه محدود ناقص في جوهره ، فقد كسب الخطيئة الأصلية ، وبينا يستطيع احياناً أن يقوم

بأعمال لها حظ من الكمال فانه لا يستطيع هو نفسه أن يكون كاملاً ، وتنجم بعض النتائج الثانوية المتعلقة بالعمل الانساني العادي الاجتماعي من هذا ، فأي امرىء هو في جوهره رديء، وهو لا يستطيع أن ينجز اي شيء ذا قيمة الا بالنظام – الأخلاقي منه والسياسي ، فالتنظيم اذن غير سالبيّ وإنما هو خلاق محرر ، والمنشآت لذلك ضرورية » . وقد اقتبس اليوت هذه العبارة الأخيرة في مقاله عن بودلير . ولا يستطيع المرء ان يجد تعبيراً أشد إيجازاً عن اتجاهات فكره التي اخذت تتصلب تدريجاً حين تخلى عن كثير من عناصر الاتجاه التبرري (البيورتاني) واحتفظ بعناصر كثيرة منه .

ولما أن توجه عقل اليوت نحو الموقف الكاثوليكي كان دائماً على وعي حاد بالطرف العنيف الجديد الذي يهدد المجتمع اليوم وانسحاق الدوافع القيمة في الحياة الفردية بالمقاييس الحديدية الضيقة التي تضعها الدكتاتورية . وليس معنى هذا انه يدافع اي دفاع عن قيمة التعبير الحر الذي ترسله « شخصية » غير منضبطة أو يدافع عن الفنان المشوب الذي يستغل ، مثل روسو او بيرون ، مزاجه الطبيعي على حساب المجتمع بدلاً من ان يجد تحقيقاً لذلك المزاج في المبنى اللاشخصاني الذي يقوم عليه الأثر الفني ؛ ومع هذا فإن اليوت يعرف حق المعرفة ان الفن لا يتعين له وجود الا من خلال انطلاق الدوافع دون قيود ، وأن من العبث ان يحاول محاول أن يقول : « لو كان

ملتون يعتنق مبادىء اقل تطرفاً لكتب قصيدة خيراً مما كتب»، إذ أن منبع الإلهام لدى ملتون كان مرتبطاً بتلك الرغبة الحادة للتعبير عن تلك المبادىء نفسها ؛ اما الذي يصر اليوت على انه مصدر خطر فهو « ان على الكاتب عامداً ان يرخي زمام « فرديته » وأن يتعهد الفوارق بينه وبين الآخرين بالنماء ، وأن على القراء ان يستسيغوا الكاتب العبقري لما لديه من مباينة للحكمة الموروثة في بني جنسه لا رغماً عنها ». ذلك ان اليوت يرى ان اعظم الفن « لاشخصي بمعنى ان العاطفة الشخصية ، ان التجربة الشخصية ، توسّع وتكمّل بشيء غير شخصي لا بمعنى انها شيء مفصوم من التجربة والعاطفة الشخصية»[٨] .

بل إن هذا العنوان نفسه « الموروث والتجربة الفردية » يدل على التأكيد الذي ظل يردده : في ان القصيدة ليست إطلاقاً للعاطفة الشخصية «وأن لا فنان ينتج فناً عظيماً إذا هو حاول عامداً ان يعبر عن شخصيته ، وانما يعبر عن شخصيته بطريقة غير مباشرة من خلال التركيز على واجب هو واجب كعمل آلة جيدة او كتدوير قارورة او قائمة طاولة » . وفي هذا الملحظ نغمة الصانع ، نغمة الرجل الذي أعجبته مهارة دريدن واللباقة التفننية لدى بوند، الرجل الذي يفهم الخصيصة الكامنة في قطعة رائعة متقنة . وفيه ما هو اكثر من ذلك : فيه ادراك بأن أي شيء عظيم لم يتحقق على يد انسان إلا حين يكون خالق ذلك الشيء « قد أسلم نفسه إسلاماً كلياً للعمل الذي ينوي تحقيقه »؛ لم يتحقق دون تضحية مستمرة بالذات.

« تضحية بنفسه حسبما يكون في تلك اللحظة من أجـل شيء أبلغ من نفسه قيمة » .

وقد قصر اليوت هذه الآراء في « الغابة المقدسة » على ملاحظ عن كتابة الشعر وعلى توضيح ما يعتقده اليوت من أن الفنان : « يجب أن يكون مدركاً أن عقل أوروبا ، عقل وطنه ... أهم بكثير من عقله هو » وفي السنوات الواقعة بين هذين الأثرين وسّع اليوت – حسبما رأينا – نطاق جهـــده واصبح اكثر اهتماماً بالدين وشئون السياسة ؛ وحاول في « بحثاً عن آلهة غريبة » (٩) أن يصف ما يعنيه بالارثوذوكسية ليضع ذلك الى جانب تصوّره للموروث ، وهو تصور كان قد اتسع يومئذ في قرينة أرحب ، فقال :

« فأنا أعتقد – في الجملة – أن الموروث طريقة من الشعور والأداء تميز فئة خلال الاجيال ، وأنها في معظمها لا بد ان تكون ، أو لا بد أن تكون كثير من العناصر فيها ، غير واعية ، بينا استبقاء الارثوذوكسية مسألة تستدعي تدريب جميـع ما لدينا من ذكاء واعٍ ؛ ولذا فان الامرين يكمل أحدهما الآخر الى حد كبير » .

ويوضح تصوره للفروق بين هذين العنصرين وفهمه للتداخل والتفاعل الدقيق بينهما في مدنية معقدة ، يوضح مقـــاومته للكذب الباطل في اي نموذج من نماذج البنـــاء الاجتماعي

قد جرى عليه الاسراف في التبسيط . ويهتم اليوت بأن يوضح انه لا يستعمل لفظة « الارثوذوكسية » بمعناها اللاهوتي الصارم (وان دلته تجربته على ان القيمة التي تواكب ايمانه في العمل الخلّاق من حيث انه تضحية الفرد بنفسه حسبما يكون في تلك اللحظة من اجل شيء ابلغ من نفسه قيمة تتصل اتصال الجزء بالكل مع ايمانه المتزايد بالعقيدة) . أما الشيء الذي يؤكده وهو يتحدث عن اهمية الارثوذوكسية فذلك هو « الحكمة الموروثة في بني الجنس» اي القيم المركزية المنخولة بالدقة ، قيم التجارب الانسانية ، التي هي دائماً في حرب مع الفردية المتطرفة اياً كان شكلها ، وأما ماذا يعني بالضبط فذلك ما يبينه في ملحظ جاء فيه أنه وهو يتفحص الأدب المعاصر « لا تعنيه معتقدات الأدباء وإنما تعنيه الارثوذوكسية في الإحساس، والحس بالموروث » . وعلى ضوء هذا يكاد يكون د.ه. لورنس « المثل الكامل على الضلّيل وأن أشد البارزين من كتّاب عصري ارثوذوكسية من الزاوية الأخلاقية هو السيد جويس» .

وقد سار اليوت بالمقارنة بين هذين الكاتبين خطوة أخرى (في المحاضرة التي لم تنشر وأشرت اليها من قبل) فذهب الى أن لورنس معنيٌ دائماً بما لا يعدو العلاقات بين فردين واخفاقهما « فهو دائماً يفتش عن العلاقة الكاملة ثم لا يجدها طبعاً » وأن جويس على نقيض ذلك « معني بالعلاقة بين الانسان والله » . وقد تكون شكوكية جويس هي التي أبلغته الى حيث لا

يستطيع أن يؤمن في شيء ، غير أن فهمه لمعنى الخطيئة هو مفتاح سلوك ستيفن ديدالوس في « صورة الفنان في شبابه » وفي « عولس » . وما يزال لديك خلال تلك الصورة المنحطة من دبلن المعاصرة « الفكرة الكاثوليكية » ، الاحساس بأن المجتمع أهم من سعادة الفرد ، ولذا لا تجد فيها من الضعف العاطفي ما تجده في « أبناء وعشاق » ففي هذه الثانية لا ترى إلا أفراداً ولكنك واجد في الأولى مجتمعاً ، أي أنك تجد لدى جويس « احساساً بالتاريخ » بينا لا تجد لدى لورنس إلا « احساساً باللحظة » – هذا وان كانت انتقادات جويس لقلة الكفاية في تفسير لورنس للحياة لم تحجب عن عينيه شدة ما لدى لورنس من حساسية فذة مكنته من أن يصف الألم والنشوة في العلاقات الفردية ، على نحو لم يستطعه جويس ، وينقل في ومضات خيالية الاكتمال الحسّي في « اللحظة » .

وأصدر اليوت لدى تأمل له آخر في أدب جويس تعليقة لعلها من أعمق ما صدر عنه في تصوير العلاقة بين الفرد والمجتمع فقال : « التناقض الكاثوليكي هو : المجتمع قائم لخلاص الفرد ولا بد من تضحية الفرد للمجتمع . وما الشيوعية إلا ضلالٌ ولكن الضلال خير من لا شيء » (١٠) .

أما السبب الذي جعل اليوت شاعراً ناقداً من الطراز الأول فذلك أنه على غرار دريدن وآرنولد لم يقنع بأن يقف عند هذا الحد بل ان عقله كعقل مؤلف « ابشالوم واخيتوفل »

و « الأروى والنمر » قد ظل يزداد صراعه مع بعض المشكلات الرئيسية في عصره ؛ ولكنه على خلاف مؤلف « الأدب والعقيدة » لم يجعله الاتساع في نطاق اهتماماته يخلط بين الوظيفتين المختلفتين لكل من العقيدة والأدب ، وكانت أخطاؤه عوناً له على ذلك من بعض النواحي .

ويكاد اليوت ألا يكون أهلاً أكثر من آرنولد للتأمل المتافيزيقي فقد تحدث هو نفسه عن « ضعف كفايته عن التفكير المستغلق » . وعلى الرغم من مرانه الطويل في الفلسفة فان عقله شديد التشبث بالمحسوس وبصيرته شديدة الجنوح الى الحدسية بحيث غدا غير أهل للتحليق الواثق في عالم المنطق الخالص . كذلك فان فكره السياسي والديني ، في أقوى صور الاحتمال ، لن يقوما في صورة نظام كامل تماماً . ولكن هذا الاهتمام المثابر بهذه المجالات من الفكر والعمل قد منحه فهماً لطبيعة الفن ولقيمته من أجل المجتمع أعمق مما كان لدى مؤلف « الموروث والموهبة الفردية » . فهو اليوم ، حسبما يقول ، يتصور الموروث موروث دماء أي « الوسيلة التي بها تثري حيوية الماضي حياة الحاضر » . وأما الأرثوذوكسية فهي خط الدماغ ، وليست منفصلة عن الخاصة التي اكتشفها من قبل في الفيلسوف برادلي (مؤلف المظهر والحقيقة ولعله اكبر اساتذة اليوت في الاسلوب النثري) : خاصة الحكمة التي « تتألف في معظمها من الشكوكية ومن انقشاع الوهم دون

استخفاف » . فاذا قارنت الأرثوذوكسية بتفكير برادلي فقد تبدو أنها شيء « أقدم وأصبر وأطوع وأحكم » .

وبالتعاون بين الموروث والارثوذوكسية يتم « التوفيق بين الفكر والشعور» وهذا يعود بنا إلى لب أشد معتقدات اليوت تأصلاً في نفسه من حيث هو فنان أعني ضرورة التوحيد بين العقل والعاطفة . وهو يجد هذه الوحدة في « الفن المكتمل » الذي يمثله أشد النثر الفلسفي رهافة في لغتنا « وفيه يحتفظ الذهن النفاذ والشعور المنفعل بتوازن معتمد » (١١) . ومثل هذه الوحدة حيث تكون الكلمات « وثيقة الصلة بالموضوع » حتى يصبح الشيئان شيئاً واحداً ، كما حدث على وجه اليقين في أدب اليوت أو دن أو بودلير ، هي الخاصة الكبرى في الشعر العظيم أيضاً .

(١) هذا البيت من La Figlia che Piange . وترد صور مماثلة في عبارة « فتاة اللبلاب » من مقطع « دفن الموتى » في قصيدة « اليباب » وفي « صورة سيدة » أيضاً .

وتكشف ملاحظ اليوت النافذة التي تناول بها « امتزاج السيرة بالكناية الرامزة » في « الحياة الجديدة » عن أنه يدرك رؤية ذات جمال مثالي مواكب لليقظة الأولى للجنس في دور البلوغ ويراها تجربة انسانية جوهرية . وفقدان هذا الجمال في العجز عن التجربة الجنسية الواقعية التي تسمو الى مستواه هو الذي يمثل التيار العاطفي الخفيّ في صوره الزهرية وهو يخلق نغمة خاصة يجتمع فيها التلعّج والتلفّج*. وقد قدم مادة مشابهة في صورة تهكمية مخالفة كثيراً للصورة الاولى في قصيدته « في المطعم » وذلك في الذكريات المكشوفة المتبجحة التي كان يحكيها النادل العجوز عن يقظته الجنسية الاولى وهو في السابعة من عمره ، ذكريات تشوه صورة الجمال وتحيلها الى شيء بشع شهواني . أما استعادة الصورة النقية المطهرة في الكبر فهي موضوع القصيدتين الثانية والرابعة في « اربعاء الرماد » وموضوع « مارينا » .

(٢) أبدى د. س. ميرسكي بعض الملاحظ التأملية حول

---

* التلعج : اتقاد الرغبة ، والتلفج : دخول عوامل في احباطها .
(frustration)

الطريقة التي يكشف فيها استخدام اليوت لهذه الرموز عن الانحلال في المدنية المعاصرة ، وذلك في مقاله : « ت . س . اليوت ونهاية الشعر البرجوازي » ونشر في Échanges رقم: ٥ كانون الاول (ديسمبر) ١٩٣١ . وعلى الرغم من كون الأمير ميرسكي ذا تذوق نافذ في « اليباب » واعتقاده بأن اليوت أشد الشعراء الأحياء ثقافة فانه يؤمن نتيجة لاعتناقه الشيوعية ، مثلما يؤمن سائر النقـــاد الاجتماعيين الأقل منه ذكاء ، أن « مسار » اليوت قد بلغ نقطة الصفر في « الخاوون » وأن كل نتاجه منذ عهدئذ كان هرباً وتملصاً .

(٣) من الجدير أن نتذكر بأن اليوت كان قـــد جعل مسرحية كوريولانس أنموذجاً في ذهنه حين كان يضع تعريفه لما سمّاه « المعادل الموضوعي » .

(٤) وكذلك فمن الجدير بالملاحظة أن هذه العبارة وتلك من ختام « دفن الموتى » (قد حللتها فيما سبق) هما العبارتان اللتان يقتبسهما جـــون اسبارو في كتابه « الحسّ والشعر » Sense and Poetry (١٩٣٤) لكي يبرهن على الغموض وانغلاق المعنى لدى اليوت وكيف أن«السمعة المؤثلة والطريقة المستطرفة تستطيعان أن تفرضا نفسيهما على الجمهور والنقاد » . (وهناك عبارة ثالثة اقتبسها الاستاذ اسبارو من « نغمات طليقة في ليلة شتائية » ونسبها الى « اليباب ») . ومن عجيب الأمر أن يبدر سوء الفهم هذا ممن كان ذات يوم محققاً لكتـــاب

« نذور » للشاعر دن ، اللهم إلا ان كان ذهن الاستاذ اسبارو يمثل النقد الانجليزي في أشد مستوياته التقليدية تزمتاً . فهو يجمع قسطاً وافراً من المعرفة بالماضي ، وقدراً من الذوق النافذ في تبيان ضروب الاسراف في بعض الشخصيات الصغرى في الفن الحديث ، وافتقاراً يكاد يكون كاملاً في الذوق أو في القدرة على التمييز بين اليوت واديث سيتويل ، ولكن مثله في النقاد غدا مألوفاً لا يتغير منذ عهد المراجعين في المجلات الفصلية .

وقد ذهب ماكس ايستمان الى موقف مشابه لموقف السيد اسبارو لكنه نحا فيه منحى اعظم قوة وثقوباً في النظر ، وإن لم يكن اكثر من اسبارو تمييزا او احتراماً للقول الدقيق؛ بل وشح قوله بما يكاد ان يكون كلالاً إرادياً ، وذلك في كتابه العقل الأدبي The Literary Mind (١٩٣١) . ومن الأمثلة على الطريقة النقدية لدى ايستمان ، وهي « طريقة المرء الطيب الذي لا مجال لتغفله »، تصويره لتأمل اليوت في الكلمة في فاتحة القصيدة الخامسة من « أربعاء الرماد » بقوله انه «ردغة لزجة من ضجيج عاطفي». وهذه معالجة محيرة ينتحيها رجل كتب من قبل كتاباً متحمساً سماه « الاستمتاع بالشعر » The Enjoyment of Poetry إلا ان من نقائص السيد ايستمان ان حماسته دائماً كانت حماسة المناظر الجدل الذي لا يتورع عن استخدام أية وسيلة يؤيد بها رأيه .

(٥) الجوق الختامي في « الصخرة » تطوّر هذا الموضوع ـ موضوع الضوء (النور) كما تدل على ذلك « الدورة » الافتتاحية لها :

أيها النور المحجوب إياك نحمد
يا من يعشي ضياؤك الغامر المتلالي اعين الآدميين
ايها النور الأعظم، إياك نحمد على نور اقل من نورك لألاء.
على النور الشرقي الذي يطيف بمناراتنا في الصباح
على النور الذي ينحدر فوق ابوابنا الغربية لدى الغروب
على الشفق فوق البرك الراكدة عندما تنشر الخفافيش اجنحتها
على ضوء القمر وضوء النجوم وبصيص البوم والحشرات
ونار الحباحب فوق أعناق الأعشاب
ايها النور المحجوب إياك نعبد

نحمدك لكل ضوء اشعلناه
ضوء المذبح والمعبد
والأضواء الصغيرة التي يشعلها من يتفكرون في الليل
والأضواء التي توجه من خلال ألواح النوافذ الملونة
والضوء الذي ينعكس على الحجر المصقول
والخشب المذهب المنقوش والتصاوير الجصية الملونة

نظرتنا تغوص الى الأعماق وأعيننا تنظر الى اعلى
فترى الضوء المنكسر في الماء الخبّاب

نحن نرى الضوء ولكننا لا نرى من اين يصدر
ايها النور المحجوب ، اياك نمجد

أما هدف اليوت من كتابة هذا النشيد فربما كان التعليق المناسب عليه ملحوظات اليوت نفسه على الصور المسهبة لدى دانتي في النشيد الأخير من « الفردوس » قال :

« حين نفهم سداد هذه الصور نكون على استعداد لفهم النشيد الأخير ، أعظم الأناشيد جميعاً وأشدها خفوتاً وحدّة . وليس في أي شعر آخر تجربة بعيدة عن التجربة العادية قد وجدت عنها تعبيراً على هذا النحو المحسوس ، وذلك بالإحكام في استخدام الصور الضوئية التي تمثل شكل بعض النماذج من التجربة الصوفية :

« وفي أعماقها وجدت ورقات الكون المبعثرة محشودة وقد جعل الحبّ منها حزمة واحدة : الجواهر والأعراض وما بينهما من صلات جميعاً صهرت معاً حتى كان ما أتحدث عنه شعلة ، عنصراً بسيطاً ؛ وأظنني رأيت الصورة الكلية لهذا المركب ، لأني حين أقول ذلك أحس بنفسي تملؤها البهجة . لحظة واحدة كانت لديّ سباتاً يفوق خمسة وعشرين قرناً ، فاقت المغامرة التي جعلت نبتون يعجب من خيال آرجو (حين مرّ من فوقه) » .

« ولا يحسّ المرء إلا بالرهبة من قدرة هذا « المعلّم » الذي استطاع في كل لحظة أن يدرك ما لا يدرك في الصور

البصرية ، ولست أعلم في أي شعر آخر أمارةَ عظمةٍ أصدقَ من القدرة على الربط والتداعي التي استطاعت في البيت الأخير – والشاعر يتحدث عن الصورة الإلاهية – ان تستحضر مرور آرجو فوق رأس نبتون الذي تملكته الدهشة ... هـــذا هو الشيء الحق ، هذه هي القدرة على إنشاء العلاقة بين الجمال في أشد الأنواع تبايناً ، وهي أقصى قدرة لدى الشاعر » .

ولعله ليس من الايغال في الوهم ، ونحن نقرأ هذه العبارة ، أن نخمّن بأن محاولة اليوت في البيتين اللذين يبدأهما بقوله : « نظرتنا تغوص في الأعماق » انما أثاره اليهـــا تلك الصورة المخالفة لدى دانتي عن نبتون وخيال آرجو ، فمن الواضح أن استساغة اليوت لطريقة دانتي في وصف الضوء هي أحـــد المصادر المعتمدة هنا لاستخدامه « الصور البصرية الجلية » – صور الأضواء المتواضعة المألوفة التي مكنته من أن ينجح في أن يمنح اللاجسداني جسداً .

(٦) حين كان اليوت يكتب هذا لم تكن المشاعر الموالية للفاشستية لدى تشارلس موراس وزمرته قد اتضحت .

(٧) وستون ، المصدر السابق ١٤٥ – ١٤٧، وقد أوجزت العبارة لدى اقتباسها بعض ايجاز .

(٨) هذه القولة الأخيرة وردت في مقدمة اليوت على ترجمة مارك واردل لقصيدة « الثعبان » من نظم فاليري (١٩٢٤).

(٩) هذا الالحاح المكرور الذي أنص فيه على نمو اليوت

خلال اربعة عشر عاماً تقع بين ظهور « الغابة المقـــدسة » و « بحثاً عن آلهة غريبة » يتطلب جلاء وتوضيحاً . لا ريب في ان محاضرات نورتن « فائدة الشعر وفائدة النقد »(١٩٣٣) كانت من بعض نواحيها مخيبة للآمال لأن اليوت آثر فيهـــا الطريقة التاريخية في استطلاع سريع عن الاتجاهات الكبرى في الشعر الانجليزي والنظرية النقدية منذ عصر النهضة ، وهي طريقة لا يملك من اجلها الا قليلا من القابلية وقد أدت به الى عدة مقولات مبتذلة (كالأحكام التي أصدرها عن وردزورث وكولردج) كما ادت به الى تأملات وأفكار متحيزة ـ ومن ثم فهي مضللة ـ حول « العقل الحـــديث » وبخاصة حـــول رتشاردز . ولكن الكتاب كان يستحق ان يكتب جميعه من اجل تلك العبارة التي وردت فيه عن الخيال السمعي ، وهناك عبارات اخرى كثيرة تلقي ضوءاً نافذا على تصور اليــوت للشعر الناضج ، ومع ذلك فانه لم يعمق مستوى فكـــره وراء الحد الذي وصل اليه في « من اجـــل لونسلوت اندروز » (١٩٢٨) الا حين عاد الى طريقته الخاصة به في تناول الفن والمجتمع في « بحثاً عن آلهة غريبة » . اما الكتاب الذي يضم « مقالات في الاسلوب والنظام » فانه يدل على وجهة مختلفـة عن وجهته في : « مراسيم الطاعة لجون دريدن » (١٩٢٤).

(١٠) على ضوء هذا الملحظ علينـــا ان نقرأ مزيداً من تأملاته في باب التعليقات من مجلة « المعيار » نيسان ـ ابريل ـ ١٩٣٣ حيث يقول : « بل انني لأقول ، بما ان الشيوعية هي

ايمان العصر الحاضر فليس هناك الا فئة قليلة من الناس الاحياء الذين قد أحرزوا الحق في ان لا يكونوا شيوعيين ، غير ان اعتراضي الوحيد عليها هو اعتراضي ايضاً على عقيدة العجل الذهبي ».

(١١) هـــذا هو العرفان الذي أداه اليوت لاسلوب برادلي في باب التعليقات من مجلة « المعيار » تشرين الاول ـ اكتوبر ـ ١٩٢٤ . وقد ختم مقالة له أطول عنه عام ١٩٢٦ بهذه الملاحظة : « يتميز برادلي ، كما يتميز ارسطوطـاليس ، باحترامه الحي الدقيق للكلمات بحيث لا يكون معناها غامضاً او مغرقاً وكان منحى جهوده ان يقرّب الفلسفة البريطانية من الموروث الاغريقي العظيم » . وهذه الدقة في اللغة هي الـتي جعلت اليوت يعد برادلي اعلى في النثر من آرنولد . ذلك ان آرنولد كما قال عنه اليوت في مقال له عنوانه« آرنولد وباتر »: « أنشأ نوعاً من إيهام الدقة والوضوح أي أنه ظلّ يرى هاتين الصفتين المثلَ الأعلى في الأسلوب» . ولكن الفرق بين الرجلين أن برادلي أحكم في نثره هاتين الصفتين وما ذلك في الأكثر إلا بسبب : « اعتياده الحادّ للانفعال الفكريّ »..

ومن الطريف أن نجد اليوت يعالج على النحو نفسه ما في مواعظ لونسلوت أندروز من تناسق ودقة و « حدة مناسبة » كما يعالج التوازن فيها بين العقل والعاطفة : « فقد كان الفكر

والاحساس فيها على انسجام ومن ثم نشأت الخصائص المتميزة في أسلوبه » .

كذلك فان مواعظ أندروز تصلح مثلاً أخيراً على «المعادل الموضوعي » :

« حين يبدأ أندروز موعظته فأنت على يقين أنه من البداية الى النهاية ضمن موضوعه غير شاعر بأي شيء آخر، وأن عاطفته تنمو كلها تغلغل بعيداً في موضوعه وأنه أصبح في النهاية « وحيداً مع الأحد » ، مع اللغز الذي يريد أن يكشف عنه بقوة وثبات ؛ وهذا يذكر المرء بما قاله آرنولد في وعظ نيومان . فعاطفة أندروز تأملية خالصة ، ليست هي شخصية وانما يستثيرها موضوع التأمل وهي به كفاء ، وعاطفته كلها مشمولة في موضوع التأمل مفسَّرة به » .

٧ المسرحيات

المسرحية الشعرية ليست مسرحية منظومة : وانما هي نوع آخر من المسرحية ، فهي من بعض نواحيها أشد واقعية من « الدراما الطبيعية » لأنها بدلاً من أن تلف الطبيعة في رداء من الشعر ، عليها أن تزيل السطح الظاهري للاشياء ، وأن تعرض ما تحته ، أو قل أن تعرض الصفحة الداخلية من المظهر الخارجي الطبيعي . وقد تسمح للأشخاص بالتقلب في مسلكهم ولكن ذلك لا يكون الا على أساس من ثبات داخلي مكين فيهم ؛ وقد تستخدم أية حيلة لتجلو مشاعرهم واراداتهم الواقعية بدلاً من عرضها لما قد يحترفونه في الواقع أو يكونون واعين به في الأحوال العادية ؛ عليها أن تكشف تحت الطبع المتأرجح المتقلب ارادة لا تقهر كامنة في اللاوعي ؛ وتحت الغاية الحازمة لدى الحيوان المريد المتهم ، عليها أن تكشف عن ضحية الأحداث أو عن الكائن الذي رسم مصيره أو وشح بوشاح القداسة . فمن كان من الشعراء ذا طموح يدفعه الى المسرح فان عليه أن يستكشف قوانين نوع آخر من النظم ونوع آخر من الدراما .

(اليوت : مقدمة على كتاب « شيكسبير والموروث الدرامي الشائع » تأليف س. ل. بيثل ، ١٩٤٤) .

ان التفاعل بين نتاج اليوت الابداعي ونقده جليل الفائدة في فهم قصائده ، ولكنه حتماً مباين لهذا في حال مسرحياته ، فقد كانت نظريته في الشعر وليدة الاتجاه التطبيقي عنده ، وكلاهما كان بالغ الأثر خلال جيل ؛ ولكن تصوره للدراما ، أي إيمانه بالحاجة إلى دراما شعرية ، ما يزال أقرب إلى العالم

النظري حتى في مجال تجاربه ، وما تزال تجـــاربه ذات أثر محدود في السياق العام الذي تسير فيه الدرامـــا في عصرنا . ولقد صدق حين قال في « حوار في الشعر الدرامي » ، وهو مقال كتبه مقدمة على مناقشة دريدن العظيمة لهذا الموضوع ، قال : « البحث في قواعد فن من الفنون حـــين يكون حياً شيء ، والبحث في تلك القواعد حين يكون ذلك الفن ميتاً شيء آخر » .

وحين بدأ اليوت وجهته في المسرح كان ييتس ومسرح آبي يبعثان حياة محدودة الطاقة في مسرحيـات شعرية ، ولكن العلاقة السائدة بين الشعر الانجليزي والدراما قد أجملها اليوت في أحد أقواله الأولى حين قال : « كتب براوننج مسرحيات بليدة غير أنه ابتكر المونولوج الدرامي أو الشخصية» . وبدا خلال عدة سنوات كأنما كان اليوت يريد أن يقصر دوافعه المسرحية القوية على النطاق الذي أحرز فيه براوننج نجاحاً ، إلا أنه في عام ١٩٢٦ أي قبل سنة أو سنتين من كتابة ذلك « الحوار » كان قد جرب « آلام سويني » . فقد كان دائماً مشغول الخاطر بالعصر العظيم في تاريخ المسرح الانجليزي كما تشهد بذلك مقالاته العديدة في مسرحيي عصر اليزابث، ولكن أول صيغة شاملة أحاطت بما يتطلبه في الدراما ولم يجده على المسرح المعاصر ظلت دفينة في مراجعـــة لم تدرج في كتاب عنوانها : « قرع الطبل » حيث تحدث عن كتاب لاوليف

بسبي بعنوان : « دراسات في تطوّر المهرج في الدراما الاليزابثية » وفي سياق ذلك البحث علق قائلاً :

« لقد ذكر أرسطوطاليس ـ حسبما نتوقع ـ العناصر الجوهرية في الدراما ؛ فقد ذهب الى ان الشعر والموسيقى والرقص تؤلف فئة في ذاتها ، والعنصر المشترك فيها هو المحاكاة عن طريق الايقاع ـ الايقاع الذي يسمح بأن يطبق على الكلمات والاحداث وحركات الجسم . وهذا الايقاع الذي قد فقد تماماً من الدراما الحديثة في الشعر والنثر على السواء والذي يحاول شارحو شيكسبير ان يخفتوه جهد طاقتهم ، هو الذي يجعل من ماسين وشارلي شابلن ممثلين عظيمين ،وهو الذي يجعل شعوذة راستلي أقدر على تصريف العواطف وتطهيرها من كلّ «بيت الدمية» لدى تمثيلها »[1].

وليس عليك ان توافقه في هذا المثل الأخير الذي كان هجمة في الحرب التي شنها هو وييتس ضد نواحي القصور في الواقعية ، ليس عليك ان توافقه لتدرك أنه أحكم التصور للمسرحية الشعرية من حيث هي كلّ عضوي ، فهو يدرك ان الشعر ليس شيئاً يضاف الى المسرحية كأنما هو زينة أو تأنق زائد ،وذلك شيء لم يدركه الذين كانوا يحاكون شيكسبير في القرن التاسع عشر ، بل إن النموذج الشعري والنموذج الدرامي لا بد من أن يظلا معاً ، نتاجين متكاملين لعمل خيالي واحد ؛ وأقول استطراداً : إن هذا الأمر هو الذي وضحه جرانفيل

باركر من جديد وكان امرءاً يعرف المسرح والشعر ، توضيحاً مقنعاً فيما يتصل بمسرحيات شيكسبير .

أما في القرن التاسع عشر فان المسرحيين ساروا على آثار كولردج ففصلوا بين الفيلسوف الشعري والمسرحي العادي ؛ وعند هذا الحد اخطأوا فهم شيكسبير وزيفوا مسرحه. وحين قصروا الشعر على المقصورة افقروا الدراما في رأي اليوت أيضاً . وفي عام ١٩٣٦ أي السنة التي تلت ذلك النجاح المرموق الذي نالته « حادثة قتل في الكاتدرائية » على المسرح تحدث اليوت في الاذاعة فحاول ان يجعل موقفه واضحاً قدر المستطاع فقال : « اعتقد ... أن الشعر هو الوسيلة الطبيعية الكاملة للدراما وأن المسرحية الشعرية نوع من التجريد قادر على أن يمنحنا جزءاً فحسب مما يستطيع المسرح أن يمنحه ، وأن المسرحية الشعرية قادرة على شيء أشد حدة وإثارة »[٢].

عندئذ كان الدافع للواقعية قد قلّت هيمنته كثيراً في المسرح اذ كانت السينما قادرة في يسر على أن تبذ المسرح في هذه الناحية ، ومن ثم استطاع اليوت أن يرى :

« ان من المعقول ألا يحاول المسرح منافسة الفلم في الايهام الذي تهيئه المناظر ... والأحداث عليه ان يعود الى الصوت ، إلى الحركة التي تقصد ان ترى من زوايا متعددة ، والى اشياء يمكن أن يؤديها الممثل نفسه ولا

يمكن أن تؤديها صوره . وكل هـذا يشير الى المسرحية الشعرية » .

« فتأليف مسرحيـــة شعرية . . يعني رؤية الشيء أنموذجاً موسيقياً كليـاً ... وعلى الدرامي الذي يكتب مسرحيته شعراً أن يؤثر فيك على مستويين دفعة واحدة . . ومن المردي للشاعر ان يرجو وهو يحاول كتابة مسرحية تعويضاً عن النقائص في حركة المسرحية بصيحات شعرية لا تعين الأحداث . ولكن يجب ان يكون تحت العمـل المسرحي الذي لا بد ان يكون قابلاً للفهم تمامـاً أنموذج موسيقي يزيد من حدة الاثارة فينا وذلك بتقويتها عـن طريق إمدادها بشعور مستمد من مستوى اعمق وأقـل استبانة » .

وهذا يصف ما سعى اليه اليوت في مسرحياته ، فنتاجه كالعادة ذو اهمية عظمى في تجاربه التفننية ، وفي الأسباب التي يقدمها من اجل تلك التجارب ؛ ومن أقوى آرائه في طبيعة الموروث الحي ايمانه بأنــــه لا يمكن اليوم انعاش أي شكل شعري لنفس الغرض الذي من أجــــله شاع ذلك الشكل في الماضي . وقد يشك في صلاحية « الدوبيت » الذي استعمله بوب أو « الدورة » التي تقوم عليها « دون جوان » لفن الشعر الهجائي النقديّ أبداً اللهم إلا أن يكون ذلك لوناً من النشاط العابر . ولعله أشد تيقناً من ان الشعر غير المقفى لم يعد يصلح

للدراما ، فاذا استعمله أحدٌ لم يعدُ ان يكون تقليداً بائساً لشيكسبير ولم يستطع أن « يقوم بأي دور في حياة عصرنا ».

ومضى يقول في حديثه الاذاعي :

« اذن فإن المشكلة لدينا هي أن نبتعد عن شيكسبير وهذا ليس سهلاً . فقد وجدت ، وأنا أحاول كتابة شعر درامي أنني مهما استخدمت وزناً مخالفاً لوزن الشعر غير المقفى فإني كلما تشعث انتباهي أو استبد بي النوم أو ترديت في حمأة التبلد استيقظت لأجد انني كنت اكتب شعراً غير مقفى رديئاً أقلد فيه شيكسبير ، فأمزق كل ما هنالك وأبدأ ثانية . من ثم كان علينا ان نستخدم إيحاءات مستمدة من دراما بعيدة ، أبعد من أن تسمح بترديننا في خطر المحاكاة ، مثل دراما « افريمان » ومسرحيات القرون الوسطى المتأخرة القائمة على الأخلاقية والألغاز ومسرحيات الروائيين الإغريق العظام » .

وعندما كان اليوت يكتب « آلام سويني » كان قد اقتنع أن « الأشكال المعترف بها من الحديث الشعري ليست تتمتع بالقدر المطلوب من الكفاية ؛ ولعل شكلا جديداً يبتكر من خلال الحديث الدارج » . وقد عبر عن هذا الرأي في المقدمة ذات السمة الاعترافية التي كتبها على « سافونا رولا » (١٩٢٦) وهي مسرحية صالحة للقراءة كتبتها أمه في « دوبيتات » مقفاة ، فصرّح في تلك المقدمة أن الدراما بعد القطع الحديثية

الاستطرادية التي أوجدها شو، قد أصبحت تحتاج نوعاً من التكثيف والتضييق وأن «الشكل التالي من الدراما سيكون هو الدراما الشعرية في أشكال شعرية جديدة» .

وجعل اليوت العنوان الفرعي للمشاهد الأولى القصيدة التي كتبها : « شذرات من ملودراما ارسطوفانية » ولكن مصدر الشعر الذي جرى على لسان سويني وأصدقائه كان أقــــرب متناولا من ذلك ، اذ كان الشاعر يحاول ان يستخدم ايقاعات الفودفيل لأسباب كان قد أفصح عنها حديثاً ، حين تحدث عن اعجابه بماري لويد « وأنها أعظم فنانة شهدتها قاعة موسيقى في عصرها » . وكان يحس أنها « تمثل وتعبر عن ذلك القسم من الشعب الانجليزي الذي ربما كانت لديه أعظم حيوية واهتمام» ؛ وأن أي رجاء في دراما شعبية لا ينبع الا من التسلية الخشنة التي تمارسها الطبقة الدنيا ، وليس مـــن الطبقة الوسطى التي « فسدت معنوياً » بعد أن أقبلت على الآلية الميتة التي تعدّها السينما لها ، وقد نبتت الاغنيتان في مسرحية اليوت وهمـا : « تحت شجرة البامبو » و « صديقتي الصغيرة بنت الجزيرة » بحوافز مستمدة من الجاز الامريكي ، وكذلك هو شأن الحوار وما لحقه من تغيير وتأخير في مواضع النبرات . ومن ثم بدا شعر اليوت أقلّ طرافة من ذي قبل لدى المستمعين الامريكيين، غير أنه أصبح نقطة من نقاط البدء في أحاجي أودن * .

وكان اليوت مديناً لهنري جيمس في طريقة عرضه للمحتوى .

* Charades وهي لعبة قائمة على الاحجية (اللغز) وتمثل فيها كل كلمة بعمل مسرحي . — المترجم

فالبطل في مسرحيته شخصية مختلفة كثيراً عن شخصية «سويني القرديّ العنق» في القصائد، حتى لقد كان اليوت يحسن صنعاً لو أنه أطلق عليه اسماً آخر. وقد تبدو الحكمة المصدرة المقتبسة من يوحنا الحبيب ومن مسرحية «الخويفوريون» لاسخيلوس، لأول وهلة قطعة اخرى من قطع اليوت التي يعمد فيها الى السخرية غير أن العبارات المقتبسة من خطاب أورست حول «ربات الغضب»: «انت لا تراهنّ، كلا لا تراهن، ولكني أنا أراهنّ. انهن قد أخذنني وصرعنني أرضاً» — مناسبة تماماً للغرض الذي يريده اليوت: ذلك أنه، مثل جيمس، يعرض شخصيات ذوات درجات متفاوتة من الوعي، فقد هدف الى أن تكون دوريس ودستي وزوّار بيتهما «ماديين، محدودي التفكير، ضعيفي التصور». ولا يستطيع سويني أن ينقل مشاعره اليهم وهو يتأمل في شئون «الميلاد والجماع والموت»، وانما ينقلها فحسب الى الافراد الحساسين في الجمهور؛ وهذا الفصل التام بين سويني وسائر «الشلة» قد أجيد اخراجه مرة على يد هالي فلانجان في فاسار (١٩٣٣) ومرة على يد روبرت دون على مسرح جروب بلندن (١٩٣٥)، ولكن مثل هذا التطوير المتطرف لبدعة أوجدها جيمس يكاد لا يبدو صالحاً لمسرحية بالغة الطول وليس من المستغرب أن اليوت أبقى مسرحية «آلام سويني» شذرة من مسرحية.

وأذا أنت قرأت «حوار في الشعر الدرامي»، ذلك المقال الذي كتبه قبل ست سنوات من البدء بمسرحية «الصخرة»،

وجدته يؤمىء الى أن يولي وجهه بعد « آلام سويني » . فهو يتحدث هنالك عن الجانب الشكلي المرضي في الباليه وعن استئصال كل ما هو غير جوهري في « الشعائر » المركزة من « حركاتها التقليدية الرمزية المتقنة » . ويقول أحد المتحدثين في ذلك « الحوار » : « يبدو أننا نجد في الباليه كل ما نريده في الدراما سوى الشعر» . ولكن ايراد كلمة « شعائر » يؤدي الى القول بأن : « أقصى ما تبلغه الدراما ... موجود في احتفال القداس » ؛ ولكن أحد المتحدثين يستثني شيئاً من القاعدة فيقول : من المسلم به أن أصل الدراما هو الشعائر الدينية ومن المسلم به أن « القداس دراما صغيرة تتوفر فيها الوحدات جميعاً »، وأنك « اذا تأملت شعائر الكنيسة خلال دورة العام ... فقد قدمت دراما تامة تصور الخلق » ومع ذلك « فانك حتى لو كنت مؤمناً ، كانت لديك رغبات درامية تتوق الى ان تتحقق في غير مجال الكنيسة ... لم يعد الدين بديلاً من الدراما مثلما أن الدراما لا يمكن ان تكون بديلاً عن الدين » .

أما الاجماع الذي يصل اليه المتحدثون في ذلك « الحوار » فهو عين ما قاله اليوت في مقدمته على « سافونارولا » : « ان الذي يقررّ امر الشكل في الدراما الأصيلة مسألة تقع على الخط الفاصل الذي يبدأ عنده الشدّ المتوتر بين الشعائر والواقعية » . فقد اراد اليوت ، نفورا من الميول الفوتوغرافية

في الواقعية ، أن يتوجه مرة أخرى نحو عرف رفيع ، وكان كتاب « الدراما القديمة والجديدة » من تأليف وليم آرتشر موضع هجوم ، فكشف اليوت في وقفته ضد هـذا المبشر بالإبسنية عن خروجه على المقاييس الدارجة في الدراما على نحو أكمل من مبارحته في شعره لاتجاه تنيسون وسوينبرن ؛ وقال اليوت رداً على قول آرتشر ان ضعف الدراما الاليزابثية انما يكمن في تقاليدها غير الواقعية ـ قال : انها لم تكن أبداً تقليدية بالقدر المطلوب : « ان السيئة الكبرى في الدراما الانجليزية منذ كيد حتى جولسورثي هي أن هدفها من الواقعية لم يكن محدداً ؛ نعم لدينا دراما واحدة جاءت ضمن حدود الفن، وتلك هي « إفريمان » ولعله ليس لدينا سواها» ، وقد يصيبنا البهر دهشة من ضيق العطن في هذا المثال الذي اورده اليوت، فهو يغلق من الابواب اكثر من ان يتيح امكاناً لفتح اي باب . غير أنه زاد الأسس التي بنى عليها إعجابه تبياناً في محاضرة له عنوانها « الدراما الدينية : في القرون الوسطى وفي العصر الحديث » (١٩٣٧) فقال : « لا تقتصر « أفريمان » على الجمع بين الديني والدرامي وانما ينصهران فيها تماماً » [٣] . وحتى لو كان ذلك الصهر علامة على الاكتمال الكلاسيكي فما يزال اليوت يدرك أن هناك شيئاً لا يبلغه نطاق الدراما بنت القرون الوسطى ولعله مما يريح النفس ان تعود الى « اللغة الضيقة الصارمة » و « الى بساطة المسرحيات الغيبية » لكن « لو لم تدخل مؤثرات جديدة وتنحلّ نظم

عتيقة لما كانت لدينا مسرحية مثل « الملك لير » بما فيها من فخامة أقل تنظيما .

أما في عصرنا ذي المقاييس والمعتقدات المحطمة فقد أراد اليوت أن يرى أي انعاش مجدد قد تبعثه في الدراما العودة الى منابعها الشعائرية . وقد لحظنا من قبل أن مبنى « أربعاء الرماد » متأثر بالدراما في القداس . أما في « الصخرة » التي مثلت في سادلرز ولز (١٩٣٤) فقـــد نصب اليوت نفسه ليكتب مسرحية يعين بها على جمع « ريـع » يخصص لترميم الكنائس القديمة في لندن. واذا شئنا الدقة قلنا ان «الصخرة» ليست دراما وانما هي « عرض قوميّ » أي ان الموقف فيها لا يؤدي الى أي كفاح أو صراع حادّ ، ومبناها مؤلف من سلسلة مشاهد ذات نغم مسترسل ، مشاهد تزخرف موضوع بناء الكنيسة والمصاعب التي واجهتها في مختلف الأزمات في الماضي والحاضر وركانة أنتصارها . ولم يكن اليوت هو الذي أعد « السيناريو » وانما أعدّه له مارتن براون ؛ وكانت مهمة اليوت اخراج الديالوج ، ومعظمه في أسلوب نثري ، وكثير من المشاهد تكاد لا تتجاوز في أهميتها غايتها الأصلية وهي أن تكون نصاً يرد في منظر مقرّر ، مصحوباً بالموسيقى ورقص الباليه ، وبعضها ـ في مفهومه نفسه ـ لا يبرأ من مسحة نفاق تفضح دعوى الروحيـــة . ولكن الأقسام الشعرية ، وتبلغ مئات عديدة من الأبيات ، تحتوي أيضـــاً على أشد المناظر

اندفاعاً وحيوية ، وان كان الذي يتفوه بها في الأغلب أفراد الجوقة ، وذلك هو المنظر الذي تواجـه فيه الكنيسة ذوي القمصان الحمر وذوي القمصان السود وسَراةَ القوم . وهـذا المشهد يبين كيف أن اليوت يجرب قلمه في مادة كان أودن ، الذي استمدت تجاربه الأولى كثيراً من اليوت ، قـد بذل جهوداً طمّاحة لمعالجتها في « رقصة الموت »[٤] .

وأناشيد الجوق في « الصخرة » تتضمن بعض أعمق الشعر التأملي الذي قدّر لاليوت أن يكثر منه في « الرباعيات » ، ولكن « الصخرة » تكاد لا تفي بما يريده اليوت من المسرحية الدينية ، وما يريده هو : « أن تكون تلك المسرحية قادرة على تسديد الانتباه ، وعلى اثارة الانفعال لدى اناس ليسوا دينيين » كذلك فانها من خلال طبيعة بدايتها نفسهـا لا تستطيع أن ترتفع إلى مستوى مطلبه القاسي في أن تخلق المسرحية أنموذجاً مزدوجاً من الشعر والدراما لا انفصام بين طرفيه ، فمثل هذه المسرحية الأولية لا تملك كليـة الرؤية والحركة المتوفرة في مثل بوليوكته Polyeucte أو أثالي Athalie ولكن الحال اختلفت كثيراً في المسرحية التي كتبها اليوت من أجل عيد كانتربري في العام التالي .

تلك هي « حادثة قتل في الكاتدرائية » ، وهي ككثير من المسرحيات الاخلاقية : دراما تعتمد على الإغواء ، إلا أن بيكت رئيس الاساقفة يثبت انه أقوى مراساً واسمى نفساً

من الذين حاولوا إغواءه . ومن ابرز ضروب النصر التفنني في شعر اليوت كله تلك الأناشيد الجوقية التي وضعت ليغنيها النساء العاملات في كانتربري . ففيها طوّر من تجاربه ليوجد أشكالاً شعرية صالحة للدراما الشعائرية . ولم يكن لديه موروث مسرحي حيّ يتأثره غير انه كان يعتقد ان الجوق يستطيع ان يؤدي شيئاً من المهمة الجوهرية التي كان يؤديها لدى الاغريق : فيستطيع ان يكون « وسيطاً بين الأداء المسرحي والجمهور » ويستطيع ان « يكسب الأداء حدة وذلك بعرض النتائج العاطفية لذلك الأداء ، حتى لنراه نحن الجمهور مرتين، وذلك برؤيته اولاً ورؤية أثره في الآخرين » .

والنساء اللواتي استحضرهن اليوت جئن ليرقبن ويتألمن ، وجلّ مشاعرهن تتردد في أشد النغمات اليائسة ، والسلّم النغمي فيها يبدأ من الرعب الغفل الذي يثيره التوجس وينتهي بالرعب المحقق الذي يثيره مقتل بيكت والأبيات التي يرددنها تجري على الوزن الايامبيّ مع تنويع كثير في عدد التفعيلات ، وان كان اليوت قد تجنَّبَ الايامبي الخماسيّ التفاعيل كما فعل في مسرحية « الصخرة » ، وقد استكشف بعض امكانات الايقاع الوثّاب الذي أوجده هوبكنز ، فأدخله أحياناً في نثر متسق ، ومنحه شيئاً من السرعة بالتوزيع الصوتي والسجعات الداخلية . وقد كان في روايته كلها ماهراً لبقاً في تنظيم الكلام حسب الأطوال الطبيعية في التَّنفَس .

ويتميز كل شخص من أشخاصه بالشعر الذي يقوله ، حتى ليكون هناك فرق ملحوظ بين الايقاعات الوثابة لدى المغوي الأول الذي يحاول ان يغري بيكت بذكريات الملذات الماضية، وبين الجفاء والشدة في ابيات من يحـــاولون الضرب على وتر السلطان في إغوائه ، سلطان منصب المستشار او تحالف جديد بين البارونات ضد الملك . ويجيء المغوي الرابـــع ـ وهو الأخير ـ في قمة درجـــات متصاعدة ، فالعودة الى منصب المستشار قد اصبحت نائية عن رغبة بيكت الراهنة بقدر ما نأت عنها الملذات الدنيوية ، وبينما اصبح التعاون مع البارونات لا يثير بيكت إلا إثارة عابرة يجيء المغوي الرابع وهو وحده الذي لم يكن بيكت يتوقعه فيحاول أن يغريه بما يجـــول في أعماق بيكت من خواطر وأفكار ، ويقول :

أنت تعلم وتجهل ما معنى ان تعمل وأن تتألم
انت تعلم وتجهل ان الفعل ألم
وأن الألم فعل ؛ فلا صاحب الفعل يتألم
ولا المتألم يعمل . ولكن أُوثقَ كلاهما
في فعل خالد ، في صبر خالد
وعلى كل الناس ان يرضوا به كي يكون صادراً عن إرادة
وعليهم جميعاً ان يتحملوه كي يريدوه .
لكي يظل الانموذج باقياً ، فالأنموذج فعل
وألم ، كي يظل الدولاب دوّاراً ، ويظل
أبداً ساكناً .

وهذا الألم نفسه هو اول خطـــاب صدر عن بيكت في المسرحية ، وهو يتفكر في حال الجوق ،ويكاد المغوي الرابع يرده عليه حرفيا . وهذه الركانة في المبدأ تكشف كم تقـــدم اليوت في ادراكه لمفهوم الرحمة الالاهية لدى دانـــتي la sua voluntade è nostra pace .[٥] فلم يعد اليوت يتوقف مثلما كان يفعل من قبل عند « العبء الخالد » وحده ولكنه في هذا النسيج اللبق المكوّن من الألم والسعي والرضى أصبح يقف عند امكان نيل « المجد الخالد » . غير أن اليوت حين جعل المغوي الرابع يتغلغل الى مستوى ذلك العمق من الفهم فانه قد صوّر الخطر الاكبر على بيكت في صبغة مسرحية ، أعني انجذاب العقل المستكبر ليصبح شديد الوثوق في حكمته حتى ليسعى من جراء ذلك الى أن يلبس تاج الشهيد مكافأة له ويأخذ سعيه الى الشهادة مأخذ التسليم :

المغوَاة الأخيرة أعظم مخَانة
وهي أن نؤدي العمل الصواب من أجل السبب الخطأ

وينفذ بيكت في تأمله الذي يختم بـــه الفصل الاول الى أن يدرك أن لا انسان يستطيع أن يرسم بارادته طريقه الى الشهادة فيختتم المنظر قائلاً : « بعد اليوم لن يكون فعـــلي وألمي طلباً للشهادة على شفرة السيف » ويجعل ارادته خاضعة لارادة الله .

أما في الموعظة التي جعلها اليوت فاصلاً بين الفصلين فيكشف بيكت عن اطمئنانه في توكله العميق ، متمسكاً بعروة ايمانه

في سمو الشريعة الالهية على الشرائع الانسانية ويواجه غضب الفرسان ، وهم المغوون الأربعة في الفصل الأول ، ويمضي للقاء الموت دون أن يطرف له جفن . وقد اكد المؤلف ما في عمل الفرسان من كفر وتجديف حين جعلهم يتقدمون الى سفك الدم وهم يرددون عبـــارات استعاروها من الاناشيد والترتيلات الروحية على التوّ بعد أن تردد الجوق عبارة مؤيسة : « اليد عطلها الخدر والجفـــن لا يبلّه دمع » ، في ايقاعات لحن « الهي » . ثم يتوجه الفرسان صوب الجمهور وفي عبارة ذات هزة درامية (بدت مفاجئة احياناً ومؤثرة بالغة التأثير احيانا اخرى لدى تمثيل المسرحية) يرتدون الى اسلوب النثر الجدلي الحديث ويحاولون أن يسوغوا فعلتهم بكل صور التسويغ التي تخدم مصلحتهم ، ولكن النهاية من نصيب الكهنة والجوق فترتفع حتى تصبح دعاء شفاعة من أجل « توماس المبارك » .

أحرزت « حادثة قتل في الكاتدرائية » نجاحاً بالغاً كفاء بغايتها المباشرة في مثابة الكهنة بكانتربري ، وقد وضّحَتْ ما عناه اليوت حين قال في السطور الأخيرة من « حواره » : « ما نحتاجه هو ساعة ونصف الساعة من الاهتام الحادّ » وعلى الرغم من المشكلة التي خلقها استحضار جوق في المسرح الحديث فان المسرحية وضحت ذلك المعنى أيضاً حين مثلت كثيراً في مسرح مير كري بلندن تحت توجيه آشلي ديوكس ومـــارتن براون . وكانت من أهم المسرحيات الناجحة في مسرح WPA

بنيويورك ، حيث قسمت الأبيات التي ترددها الجوقة بين أفراد عديدين ، وحيث قدّم تفسير هاري ارفن مزيداً من الحيوية للدور الكبير ، أكثر مما فعله ذلك النوع من الأداء الشعائري الذي قام به روبرت سبيت . وفي الربيع بعد تحرير فرنسا كسبت نصراً مجدداً في فو كولومبيه ، من خلال ترجمة قام بها هنري فلشير .

هذا الاستقبال الأول الذي لقيه اليوت على المسرح المنتظم حفزه ليحاول في مسرحية « اجتماع شمل العائلة » شيئاً أصعب بكثير ، أن يحاول كتابة مسرحية يستخدم فيها المشاهد والأشخاص الذين يستخدمون في الكوميديا الصالحة لغرفة الاستقبال والتي ما تزال تحتوي في نطاقها « ربات اللطف » Eumenides . ويبدو أنه كان يفكر في الطريقة التي ابتدعها جيمس لقصصه القائمة في موضوعها على « الأشباح » حيث الخطة فيها تحتوي « الغريب والمشئوم مطرزين على صفحة من العاديّ والميسور »(٦) . لقد قال أحد المتحدثين في « حوار » اليوت : « لا شيء أعلى صبغة درامية من شبح » . ولكن الايحاء بالخوف من الأشباح في القصص شيء غير تقديم « ربات اللطف » في ثياب السهرة واقفات في كوة نافذة على المسرح الحديث ، فقلة الخبرة لدى اليوت في شئون المسرح ورّطته هنا في بدعة أخفقت اخفاقاً بالغاً في أن تحدث أثراً .

ولعله كان يفكر أيضاً في عالم الانحلال الاجتماعي الذي

يصوّره تشيخوف مألفاً للأشباح ، ومن الأمور اللافتة أن أمريكيين آخرين من جيل اليوت وهما أونيل في « الحداد يليق بالكترا » وجفرز في « قلعة أبعد من دنيا المأساة » قد « مسرحا » موضوع اللعنة المنصبة على احدى العائلات بأن عادا الى معالجة قصة أورست . وهذه البدعة التي أوجدها اليوت للجوق في مسرحيته لها ما يوازيها أيضاً في تجارب سابقة قام بها أونيل وذلك حين يجعل أشخاصه ينسحبون لحظة من الأداء المسرحي ليتفوهوا بما يجول في خواطرهم من أفكار . والجوق لدى اليوت يتألف من أعمام البطل وعماته وكلهم مجمعون على أن يعود بعد غياب طويل ليشهد عيد ميلاد أمه . وهم لا يشبهون أفراد الجوق الاغريقي ، اذ أن دورهم ليس في الكشف عن جوانب الأحداث وانما في أن يعبروا عن عجزهم المقهور عن فهم ما يجري :

نحن لا نعرف ماذا نعمل ...
قد ضللنا طريقنا في الظلام .

وها هنا نجد اليوت،على نحو ما كان في «سويني»، مستفرغ الخاطر في عرض مستويات مختلفة من الوعي ، ولكن الخطر هنا أن الفئة الاجتماعية في هذا البيت الريفي جامدة عادمة الحياة حتى نكاد لا نستطيع ان نصبح على اهتمام ورغبة فيها، ولو كان ذلك من حيث أنها تمثل مفارقة للبطل رب البيت الاسمي هاري ، لورد مونشنسي . وأكثر الشعر الذي يتفوهون

به ينطوي على تفاهة عامدة ويبدو حقاً ان المؤلف اراد له ان يكون على المسرح ذا نغمة لا تكاد تتميز عن النثر . فكأن اليوت في هذا النوع من السعي ليقترب من الحديث العامي قد نسي مبدأه القديم الحكيم وهو ان الشعر يجب ان يستعمل دائماً لإعلاء العنصر المسرحي والسموّ به ، وأن ما كان يمكن قوله نثراً على ذلك المستوى فمن الخير أن يقال في صورة نثر .

والبطل في حالة عقلية يكاد من المستحيل عليه أن يوضحها لأي شخص آخر. قبل سبع سنوات ، بعد زواج قصير بئيس كان هو وزوجه مسافرين على ظهر باخرة محيطية فإمـــا انه حينئذ دفع زوجته عن ظهر السفينة واما أنه في الأقل عاينها وهي تزلق فتغرق . وهو لا يدري أي الأمرين كان ، ولكنه كان يريد أن يقتلها ، ومنذ عهدئذ أحس كأنما هو متبوع وكأن « ربات السخط »هي التي تتبعه . والفرق بين «ربات السخط» لدى اليوت وبينها لدى اسخيلوس فرق عميق ، وهو يوحي بأن اليوت عجز وهو يعالج مادته المبهمة عن أن يظل متحققاً من ان سير الأحداث في المسرحية لا بد من ان يظلّ «مفهوماً تماماً » وبأنه هذه المرة عجز ، في الواقع ، عن أن يجـــد « المعادل الموضوعي » الملائم .

ولا تتحول « ربات السخط » الى « ربات لطف » الا في المسرحية الثالثة من ثلاثية اسخيلوس ، وتلك اللحظـــة تحمل اوسع مغزى اجتماعي ذلك ان الربة اثينا تضطر«ربات الشر»

المشئومة التي تبعت خطى القاتل أورست ليخضعن مستسلمات ويصبحن راعيات لطيفات للدولة وهذا الذي أعطاه الكاتب صبغة مسرحية هو تلك الخطوة الكبرى التي قـام بها بنو الانسان في التخلي عن النزاعة البدائية في الثأر واقتصاص الحياة بالحياة والخضوع لاجراءات منظمة تقوم بهـا دور القضاء . عندئذ يتخلص اورست لأنه ادى تكفيراً كافياً عن انتقامه المريع من أمه لمقتل ابيه ، وبذا تنتهي اللعنة الـتي حلت على تلك الاسرة

وقد اراد اليوت ان يوحي بتحول نظير لهـذا فقد طالما احس هاري أنـه متبوع مراقب ولكنه لا يرى في النهاية مطارداته الا عند عودته الى وشوود ، ويستبين له معنـاهن الحقيقي ، اما المشهدان اللذان تظهر فيهما تلك المطاردات على المسرح فهما : المنظر بين هاري وابنة عمه ماري التي كانت امه ذات الارادة الصليبة قد ارادتها ذات يوم زوجة له ،والمنظر بين هاري وعمته أجاثا وهي الفرد العميق الادراك والتعاطف في تلك الأسرة. ولكن هذين المشهدين غامضان وإن منح اليوت الشعر فيهما سرعة وحدة ، وغموضهما ناجم عن حالة هاري المضطربة ؛وهما يأخذان ابداً في نقل ما فيهما من غرض للجمهور ، ذلك الغرض الذي وصفه اليوت في رسالة بعث بها الى مارتن براون ، وفيها يقول :

« اما المشهد الذي يلتقي فيه هاري وماري فقد اردته ان

يصوّر ، وهو ما ادري انه عجز عن ذلك ، الصراع في داخل نفسه بين النفور من ماري من حيث هي أنثى ، والانجذاب الذي يحس به نحو شخصها **لاول مرة** ذلك الجزء الطبيعي منه الذي كان قد تبقى له . وهذه اول مرة منذ زواجه (« لم تكن هناك نشوة ») يجد نفسه فيها منجذباً نحو انثى ، ويلتمع الانجذاب في ذهنه لحظة ، في نصف وعي ، فيرى فيه « طريقاً للهرب » ممكنة ، وتجيء «ربات السخط» (لأن ربات السخط ادوات الاهية وليست كلاباً من كلاب جهنم) في ابان ذلك لتحذره من هذا التهرب المتملص ـ وإن اخطأ هو عندئذ فهم مهمتها . هذا الانجذاب الى ماري اثاره وأيقظه ولكنه نظراً لحالته العقلية يعجز عن تطويره ، لذا يجد معاذاً في علاقة مبهمة ـ هو انجذاب بعضه من الابن وبعضه من المحب نحو اجاثا التي تستجيب له على هذا النحو نفسه ، وهذا يمهد لظهور ربات السخط مرة اخرى ، وهن اشد تمثيلا لدور رسل السماء ، ليعرّفنه بوضوح ان الطريق الوحيد لنجاته إنما هو التطهر والتقدس . وبذلك يصبحن « كلاب السماء » وتفهم اجاثا هذا الامر بوضوح ، اما هاري فلا يفهمه إلا لمحاً متقطعاً . وعلى هذا فان مسلك هاري يحتاج الى « اورست » او « اوديب في كولونس » لإكماله » .

وفي المشهد مع أجاثا يدرك هاري ـ على الأقل ـ موقفه ، فهي تنبئه لتريح عقله بأن أباه ، وقد مات منذ عهد بعيد ،

كان قد وقع في حبها ، وكان يريد أن يقتل أمَّ أجاثا ولكن أجاثا منعته من ذلك . ومع كل ذلك فقد كانت الفكرة في رأسه ولا بد لهاري من ان يكفّر عن تكرار للجريمة نفسها او بالأحرى :

ان ما كتبناه ليس قصة بوليسية ،
قصة جريمة وعقاب ، وانما هي قصة اثم وتكفير ...
ومن الممكن
أن تكون أنت رمز الوعي في عائلتك التعيسة
طيرها الذي ارسلته ليخترق شعلة التطهير
حقاً انه لممكن . وقد تعلم من بعد
وانت تمضي وحدك خــلال شعل الجليد ، ان الاختيار
وقع عليك
لتفك عنا ربقة السحر التي نتعذب بوطأتها .

فقد وجد اليوت عِدْلاً لتحول ربات السخط من خــلال الفرق بين جهنم والاعراف (المطهر) وذلك في تقبــل نار التطهير ، وبهذا ربــط « ربات اللطف » بالسياق الخاصّ بتفكيره ، ولكنه لم يكد يكون واضحاً صريحاً بحيث يأخذ الجمهور في ذلك السياق . كذلك فمن البين ان الاغراض المسرحية في قصة هاري أدنى من الأغراض المسرحية في قصة أورست لأن كره الزوجة ، وان تكرر في جيلين ، لا ينتحل

كما صوره اليوت أهميـــة تعدو ان تكون مقصورة على الزوج الكاره .

وفي موقف هاري أصداء من « هملت » وذلك كأن يقول:

ليس المريض ضميري
أو عقلي وانما المريض هو العالم الذي عليّ ان أعيش فيه .

وعندما تظلّ عائلته تعتقد انه ما يزال يعـاني الأوهام وتوعز لطبيب العائلة ان يستكشف سبب مرضه العصبي خلسة ، فانها توحي بالسلوك الذي اتبعه الملك وبولونيوس في « هملت » ومن الغريب ان في مسرحية اليوت ما يذكر بما وجـــده هو نفسه غير مُمْرِضٍ في «هملت»، من حيث هي مسرحية ، وهو قوله ان شيكسبير يوحي فيها بالصراع ضد مواد « لا يمكن تقصي أثرها » فلم يستطع ان يبرزها ، وان :

« التماثل المزعوم بين هملت وخالق شخصيته أصيل الى هذا الحد وهو : ان خيبة هملت لغياب معادل موضوعي لمشاعره هو تطويل في خيبة مبدع شخصيته ، في وجـه مشكلته الفنية . لقد بلـغ هملت في شخصه الى مستوى الصعوبة التي كانت تريه ان تقززه تثيره أمه ؛ ولكن أمه لم تكن معادلاً كفؤاً لتلك الصعوبة ، ذلك ان تقززه كان يطويها ويفيض عنها » .

لقد وجد اليوت ان العبقرية التي يتميز بهـــا سيريل

تورنير انما تكمن في تعبيره عن « مقت الحياة ورعبها » ، وقد حاول ان يغرس شيئاً من هذه الصفة في شخص هاري ، لورد مونشنسي ، ولكن موقفه الموضوعي لا يسند ذلك . فبعد ان بينت له أجاثا ما بينته تقبّل هاري ان يكون نصيبه مزيداً من الألم لا ان يتهرب من بعدُ من وجه ربات السخط ويتحاشاها بل ان « يتبع ربات السخط » وهذه العبارة كان قد اتخذها اليوت مرة عنواناً موقتاً لمسرحيته . ومع ذلك فان هاري لا يستطيع ان يتحدث عـــن مستقبله إلا في اشد ضروب التعميم :

الى أين يهرب المرء من عالم الجنون ؟
يهرب الى الجانب الآخر من اليأس
الى العبادة في الصحراء ، والظمأ والحرمان
وصومعة حجرية ومذبح بدائي
وحرارة الشمس والتهجــد القرور
والعناية بحياة المتواضعين
وعبرة الجهل ، والأمراض المزمنة
هذه أمور ممكنة . . .
عليّ أن أتبـع الملائكة المتلألئين

ولكن عندمـــا نرى بدلاً من العربـــة التقليدية deux ex machina عربة قوية يقودها خادمه الأمين ليذهب به ، بعد أن يعود ليأخذ علبة سجاير سيده ، فان الصدع بين سطح

المسرحية والعمق الذي يراد لها أن ترمز اليه يصبح مضحكاً لا يرجى رأبه . ولسنا نستطيع أن نحبس استنكارنا لنتصور أن هاري يستطيع ، وهو الذي قضى حياته – فيما يبدو - في المنتديات والفنادق المترفة ، أن يطيق نظام العذاب والألم بأي وجه ذي معنى واسع . فاذا اختتمت أحاثا المسرحية بتلاوة تعويذة تطرد بها اللعنة ، بينا هي وماري تقومان برقصة مرسومـــة الطراز حول كعكة عيد الميلاد وتطفئان الشموع كي « تقال الكلمات الأخيرة في الظلام » حسبما يتم في صلاة «الشموع» ، فان الأثر لهذا كله يبدو وكأنه تقليد عفوي ممسوخ للشعائر لا استمداداً حياً منها [٧] .

ان ايمان اليوت بقيمة الدراما الشعرية قائم على قدرتها الخصبة في اعلاء « ما هو عارض وسطحي » وفي التركيز على «ضروب الكفاح والصراع الخالد لدى بـــني الانسان » فلا تنكشف حقيقة الطباع إلا من خلال ذلك الصراع . ومن أعظم مواهب اليوت في غنائياته الدرامية الأولى قدرته على أن يوحي بجوهر شخصية أو طبع ما في أبيات قليلة ، غير أن المسرحية تتطلب شيئاً اكثر من ومضة ايحاء ، انها تتطلب تطوراً خلال أحداث مسرحية ذات قيمة [٨] . وأشد الجوانب تدميراً في « اجتماع شمل العائلة » المعاني الضمنية الغفل في تصرفات هاري فانه سواء أدفع بزوجته عن ظهر السفينة أم لم يدفعها فـانها لقيت منيتها غرقاً ، ولكن موتها لم يتخذ مطية للشفقة ولم

يكن إلا مرحلة في تعلم البطل ، ولا يبدو هذا الحادث سوى عودة الى ترديد قولة سويني المنفـّرة :

كل رجل لا بد له بل يحتاج بل يريد
مرة في العمر أن يستولي على فتاة

ثم إن وعي هاري الشديد خـلال حديثه الى أجاثا عن معنى ما حدث له لا ينتج سبيلاً الى الشفقة على زوجته وانما يتمخض عن جور مجدّد يقع على أمه ؛ صحيح أنه ، على خلاف أورست ، لا يذبحها ولكنه يصبح الاداة التي تسبب موتها . فقد حذره الطبيب أن امه بلغت من العمر مبلغاً لا تحتمل فيه صدمة ، فاذا به يسبب لها صدمة بالانفصال عنها والرحيل من وشوود . ونعلم أنها قد ماتت قبل نزول الستارة . وطبعها هو طبع الكبرياء العمياء والارادة الانانية التي تؤدي الى « **العقاب** » ؛ ولكن فقدان هاري المطلق للندم يبدو غير طبيعي كذلك . ويذكرنا هـذا بقوة بالجملة المقتبسة من يوحنا الحبيب التي صدّر بها اليوت « سويني » وتلك هي : « من ثم لا تستطيع الروح أن تحوز الاتحاد مع الله حتى تتجرد من حب المخلوقات . ومع أن اجاثا قد تقول لهاري ان « الحب يسرق الظلم لدى اولئك الذين لا يفهمون الحب » فان اليوت لم يوفق الى اقناعنا بان لدى هاري اي شيء من الحب لله — ذلك الحب المتسلط الذي يستطيع وحده ان يبيح الجحود المفزع لدى الصوفي .

واذا قارنا بين هذه الشخصية وشخصية بيكت وقعنا على ما يظهر الفروق واضحة بينهما : كان عرض اليوت لرئيس الأساقفة محدوداً غير أنه متلاحم . لم يكن يكتب مسرحية تصور الخيلاء المسببة للكوارث كما هي الحال في « لير » وإنما كان يصور كبرياء مقهورة ، وقد اصبح بيكت بعد ان قاوم المغوين « كائناً مقدساً » كالذي وصفه اليوت في الحكمة التي صدرنا بها هذا الفصل . وهذه الصورة تبسّط الشخص الواقعي الذي ما يزال المؤرخون مختلفين حول كفاحه الأخير : أكان « في سبيل فكرة » او « إذلالاً لخصمه هنري الثاني » . حقاً ان بيكت يعدّ حسب المعتقد الكاثوليكي الانجليكاني الذي يؤمن به اليوت شهيداً ولكن الشاعر يجعله قديساً حتى وهو ما يزال حياً. وهو لا يعرض علينا شيئاً من الغضب المستشيط الذي صدر عن بيكت الانسان العاديّ ، فقد نقل الينا أنه حين واجه ريجنالد فتز أورز قائد القتلة صاح في وجهه قائلاً « يا قوّاد » . ولكن ان لم يهتدِ اليوت الى بعض صفات الانسان في ذلك الكاهن الديني ، حتى ولو كان بيكت الذي صوّره في وعيه برسالته ، يسلم بشق النفس من « الكبرياء التي تقلد الذل » ، فان اليوت حاول ان « يمسرح » مظاهر خالدة .

كان قادراً على ذلك في مسرحية «حادثة قتل في الكاتدرائية» اذ كان قد تمكن من ناصية قرينة اجتماعية واستطاع تفسيرها، ولم يكن كذلك حاله في « اجتماع شمل العائلة » . كان يعي

في مسرحية بيكت أن تصوره للتاريخ يجري على النقيض من تصور عصر دنيوي النزعة ، ومن أبلغ عباراته اللافتة تلك التي يخاطب بيكت فيها الجمهور برؤية تنبؤية فيقول :

أنا أعرف
ان ما بقي ليبين لكم تاريخي
سيبدو لدى معظمكم في خير احواله عبثاً
انتحاراً لا معنى له اقترفه مجنون
انفعالا صلفاً اتاه متزمت .

ويتكهن المغوي الرابع بالاصلاح الديني حين يتعرض ضريح بيكت للنهب ثم يقول :

ومن بعد يحلّ ما هو أسوأ ، حين لا يكون كره الناس
لك كفاء بتشويه سمعتك ولعنك
بل يروّون ناظرين في ما كنت تفتقر اليه من صفات
فلا يحاولون شيئاً سوى البلوغ الى الحقيقة التاريخية بشأنك
يوم يعلن الناس أنهم لم يجدوا سراً مستغلقاً
حول ذلك الرجل الذي قام بدور ما في التاريخ .

ومن الأسباب التي مكّنتْ اليوت من أن يمنح هذه التأملات حفزاً وإلحاحاً أنه لم يكن يكتب عن الماضي وحده، فحين صوّر بيكت ذاهباً لاستنكار اللامبالاة والظلم والاستغلال إذ قدم حياته « لشريعة الله فوق شريعة الانسان» كان يكتب أيضاً ضد الخطر الناجم في صورة « فاشستية » ،

حين كان ذوو عنف يشبهون ريجنالد فتز أورز يتسلمون السلطة ، وهنا حقق اليوت ما أكده حول ترجمات بوند ، أي أن الشاعر حين يحوز الماضي يستطيع أن يوحي بالحاضر. وحين كتب « اليباب » أثبت أيضاً الوجه المعاكس ولكنه لم يستطع أن يحقق ذلك في « اجتماع شمل العائلة » . ولعل ازدياد احساسه بانحطاط العالم الحديث وانحلاله قد خدّره تدريجاً وبلّده فلم يعد يحس احساساً قوياً بمثل الأحداث المباشرة التي واجهها بيكت . وقد كتب مقالاً في « فكرة المجتمع المسيحي » حين تواجه ذلك المجتمع أشد أزمات عصرنا، غير أنه قال في جواب على سؤال حول اسبانيا المشايعة للملكية : « أنا بطبعي أعطف على حالها غير أني ما أزال أحس أن بضعة من الأدباء على الأقل يجب أن يظلوا بمنأى عن هذا وأن لا يتدخلوا في هذه الأعمال الجماعية » . ويعجب المرء كيف يمكن أن تكون هذه العزلة ممكنة لأي كاتب مسرحي يجب أن يبلغ المستوى الصارم الذي وضعه جرانفيل – باركر ، وذلك المستوى هو : أن الفن الدرامي في شكله الذي اكتمل تطوّراً « ليس هو إبراز الفرد أو تحقيق ذاته وإنما هو إبراز ذات المجتمع » .

وأياً كان السبب فان اليوت عجز أن يمنح «رباط اللطف» أي قيمة جماعية كالتي كانت لها لدى الاغريق ، وقد يقول قائل ان عقلاً كعقل اليوت مشبع بما سمّاه ماريوحنا الكرملي:

« ليل الروح المظلم » قد دلّ على أنه في « الرباعيات » قد ينتج شعراً تأملياً عميقاً ولكن من المستبعد أن يعاني الاقتراب من الآدميين كي يتمكن من عرض ما يعانون من صراع عرضاً حسياً . لقد كتب اليوت في مقال حديث له عنوانه : « المهمة الاجتماعية للشعر »[٩] يقول : « قد نقول ان واجب الشاعر ، كشاعر ، غير موجه الى جمهوره إلا بنحو غير مباشر . أما واجبه المباشر فانه نحو لغته اذ عليه أولاً أن يصونها وثانياً أن يوسع مداها ويحسنها » . لقد كان اليوت حريصاً على أن يؤكد مرة أخرى أن هذا ليس واجباً لخدمة الشكل بمعزل عن المحتوى ، اذ الشاعر «يستكشف ضروباً جديدة من القدرة الحسية يستطيع الآخرون أن يستخدموها ، وهو بتعبيره عنها يطوّر اللغة التي يتحدث بها ويغنّيها » .

لذلك فليس للمرء أن يستهين بالامكانات الجديدة التي فتحها إليوت أمام الدراما الشعرية رغم اخفاق « اجتماع شمل العائلة » وما علينا إلا ان نعود الى « بيكت » من تأليف تنيسون لندرك الى أي حد ذهبت مسرحية « حادثة قتل في الكاتدرائية » كي تعيد الحياة الى هذا النوع الأدبي. فقد استعمل تنيسون المبنى المسترخي القائم على خمسة فصول في مسرحية تاريخية المنحى ، أي اتبع ذلك النهج الذي كان أدباء القرن التاسع عشر يقلدون فيه الاليزابثيين ؛ ومع انه صوّر بيكت رجلاً روحياً ردّاً على الشكوكيين فانه لم يستطع أن يخلق

قسطاً كبيراً من التوتر ، وعرض سيرة بيكت كلها منذ أيام صداقته الاولى للملك ، وأوجد حشدا كبيراً من الشخصيات ، وهيأ الجو لقصة حب متصلة بما حدث بين هنري وروزامند ، ولم يبلغ عودة بيكت بعد منفاه الطويل في فرنسا الى الموقف الذي استخرج منه اليوت كل مسرحيته إلا في المشهد الأخير ، وربما كان رنين شعر اليوت أبرز من التركيز الدرامي لديه فمن خلال نماذجه المرسومة الأسلوب يكسب تنوعاً . واذا شئت مثلاً عرضياً يدل على السبب الذي من أجله أحسّ بضرورة إبعاد الشعر غير المقفى التقليدي فاليك الفرق في الطاقة الدرامية بين خطابي بيكت للكهنة في اللحظة التي حاول الفرسان فيها الاندفاع داخل الكاتدرائية :

تنيسون : افتحوا الأبواب . ليست الكنيسة قلعة .
اقرعوا يفتح لكم . أبكمْ صَمَم ؟
أكذا حتى بينكم فقدت سلطاني !
تنحوا ، افسحوا لي الطريق .

اليوت : اسحبوا مزاليج الأبواب . افتحوها على مصاريعها
لن أرضى أن يتحول بيت العبادة ، كنيسة المسيح ، المعبد ، الى قلعة
ستحمي الكنيسة ما يخصها ، حسب طريقتها
لا من حيث أنها سنديان وحجارة . الحجر والسنديان
يفنيان ، لا بقاء لهما ؛ أما الكنيسة فانها باقية

ان « حادثة قتل في الكاتدرائية » بما تحتـــويه من روعة كئيبة في أناشيد الجوق أرجح دراما شعرية أصولاً منذ« آلام شمشون » ، وهي قابلة للتمثيل على نحو لم يتح لآلام شمشون التي لم توضع للتمثيل. وعلى الرغم من محتواها المتضايق المتصلب فان تلك المسرحية ذات تأثير خاص حين توضع على محمل ميت من المسرح التجاري خلال الحقبة الماضية ، وقـــد عدنا منذ انشاء الاذاعة – كما قال أودن ومكليش – الى فترة يستطيع فيها الجمهور أن يعتمد اعتماداً كلياً على الكلمة المنطوقة . وقد يكون لهذا علاقة بكون الجمهور الكبير الذي يشهد الروايات السينمائية قـد أصبح اليوم يستجيب لشعر شيكسبير كما يلقيه لورنس اوليفييه،وبأن قد جرت محاولات مسرحية لاحياء آثار وبستر ومدلتون وترجمة ييتس لأوديب . على الأقل ، ثمـــة موقف يواجهنا قد يتحدى أكمل عناصر الابداع لدى الشاعر الدرامي . وإنا لنرجو رغم التوقف الطويـــل بسبب الحرب ورغم العناد الذي يتلبس بعقل اليوت فيعزله عن الجماهير ان تكون كتابته المسرحية فصلاً لم ينته الى خاتمة .

تعليقات

(١) The Nation and Athenaeum ٦ تشرين الأول (اكتوبر) ١٩٢٣ . اما الكلام الذي ورد عن أرسطوطاليس فانه من تعليقات بوتشر على « كتاب الشعر » .

(٢) طبع هذا في مجلة « المستمع » The Listener ٢٥ تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٣٦ .

(٣) صحيفة جامعة ادنبره — خريف ١٩٣٧ .

(٤) هذا التبادل يوحي بنتيجة ممتعة : لولا ثورة اليوت على مذهب الفن للفن في أواخر القرن التاسع عشر وإصراره على أن لا يغلق جانب من الحياة دون الشعر والمثل النامي الذي ضربه على كيفية عودة الشاعر لاستمداد مادته من الدين والسياسة لما وجد جيل اودن الطريق ممهداً لكي يعالجوا الاحداث المعاصرة ؛ ولكن المسرحيات السياسية التي كتبها أودن وكذلك مسرحية اسبنسر « محاكمة قاض » The Trial of a Judge أشد تورطاً في الأحداث الراهنة وهي متأثرة كثيراً بمسرح برتولد برخت.

(٥) عبارة اليوت وثيقة الصلة بقول جوناثان ادواردز : « في نطاق الرحمة القوية لسنا فحسب سالبين ولا ان الله

يفعل شيئاً ونحن نفعل ما بقي وانما الله يفعـل كل شيء ونحن نفعل كل شيء . الله يخلق كل شيء ونحن نؤدي كل شيء . الله وحده هو الخالق هو المصدر ، ونحن الممثلون الفاعلون فنحن من نواح مختلفة فعّالون تماماً ولا فعّالون إطلاقاً » . وحين كان اليوت يتوجه نحو الكاثوليكية ظلّ ايضاً يحتفظ بصرامة أجداده المتبررين (البيورتان) وما تزال مسرحياته التي تصور الكبرياء تسير على خطى هوثورن.

(٦) كان في ذاكرة اليوت وهو ينظم مسرحيتـه قصة لجيمس عنوانها « الزاوية الجميلة » The Jolly Corner وذلك يتضح من احدى الخطب الافتتاحية التي تصف كيف ان بطل اليوت سيواجه من كل ناحية بأشباح الماضي شأنه في ذلك شأن المنفي في قصة جيمس وقد عاد الى وطنه الأول :

الرجل الذي يعود لا بد له من أن يلقى
الغلام الذي خلفه . حول الاسطبلات
في عريش العربة ، في الحديقة ، في الزروع
في المماشي المؤدية الى بيت الحضانة . عند زاوية
الجناح الجديد لا بد من أن يواجهه
ولن تكون في زاوية بالغة الجمال .

بل ان الاشارة كانت أبين في المسودة حيث نجده يستمر قائلاً :

أنا آسف يا جيرارد لأني أشرت
الى مؤلف لم تسمع به ابداً .

(٧) يبدو ان هذه هي الحال أيضاً في استمرار تمثيل المسرحية بلندن (١٩٣٩) وقتاً قصيراً تحت اشراف مارتن براون وفي تمثيلها على يد نادي هارفارد المسرحي (١٩٤٠)وهو ناد من الهواة .

(٨) ان ادراك آرنولد بأنه أخفق في العثور على مثل هذه « الاعمال الانسانية » لمسرحياته هو الذي أدى به الى ان يصوغ العبارة التي صدرت بها الفصل الثالث .

وقد بينت مود بودكين في « البحث عن الخلاص » The Quest for Salvation (١٩٤١) بعض نواحي القصور لدى اليوت حين يقارن بالنماذج العليا لدى اسخيلوس . وفي مقالة لباربر عنوانها « اليوت يبحث عن آلهة غريبة » (المجلة الجنوبية خريف ١٩٤٠) استخدم هذا الكاتب وسائل فرويدية فكانت مقالته أوسع فحص عن تقصير الرموز وعدم كفايتها في المسرحية .

(٩) في The Norseman تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٤٣ ثم في شكل موسع في The Adelphi تموز (يوليه) ١٩٤٥ .

٨ الرّبـاعيّـات

... ضوء أبيض ساكن متحرك .

في سياق التطور لدى الفنان قد تنحاش بعض الجوانب منعزلة وتتحدى الفهم اذا أردنا أن نرى فيها كيانات مستكملة. وقد استدارت هذه الدورة الزمنية لدى اليوت حين أصدر « لتل جدنج » (١٩٤٣) . ونحن اليوم قادرون على أن نرى القيمة التامة لتلك التجارب في المبنى التي بدأهـا في « بيرنت نورتن » قبل ذلك بثماني سنوات . وهو يسمي هذه القصائد الأربع التي تشكل هـذه الدورة باسم « الرباعيات » (أو المقامات الرباعية) وقد جعل لكل منها متواليـة من خمسة أجزاء على النحو الذي نظم فيه « بيرنت نورتن » . وعلى هذا النحو نفسه كان قد نظم « اليباب » ولكن المقارنـة بينهما مفيدة : فقد كانت الرغبة الأولى لدى الشاعر لاحراز التركيز الكثيف تجعله يحذف قطع الوصل حتى ان « اليباب » قد تسمى مختارات من لحظات السمو في الدراما . وكأنما كان مؤلفها قد صمم على ألا يضمن قصيدته الا ما سمّاه آرنولد : « أحجار المسنّ » أو كأنه انقاد لمبدأ بو الذي يقول : لا تستطيع قصيدة طويلة أن تبقى اذا تجاوزت قراءتها جلسة واحدة . وفي السنوات الواقعة بين « اليباب » و « بيرنت نورتن » أعاد اليوت النظر في المشكلة واستنتج حديثاً أن « أية

قصيدة ذات طول لا بد من أن يكون فيها انتقال بين العبارات المتفاوتة في حدتها كثرة وقلة ، لكي تمنح المبنى الموسيقي في القصيدة كلها ايقاعاً من تموج العاطفة وترجّحها » . وكذلك صرّح « بمبدأ مكمّل » لفكرة آرنولد عن « أحجار المسن » وهو : اختبار عظمة الشاعر « بالطريقة التي يكتب بها المادة الأقلّ حدة ولكنها حيوية من أجل المبنى » .

وليس في الرباعيات الأربع ما يزيد كثيراً على طول « اليباب » ولكنه ضمّنها كل العبارات الانتقالية التي كان من الممكن أن يستبعدها ويعدها « نثرية » ؛ وهذا التغير في هدفه من حيث الجوهر يقع في أساس الأمر كله فان « المونولوجات » الدرامية في بروفرك أو جرونشن أو الشخصيات المختلفة في « اليباب» قد خضعت لتأملات منغومة في وقار تنتمي الى الشاعر نفسه، فالمواقف الحيوية في «جحيمه» تلتها المجادلات الفلسفية في « أعرافه » ، وقد صرّح بالعوامل التي حكمت المبنى الجديد لديه في مقال اقتبست منه قبل قليل عنوانه : « موسيقى الشعر »[1] . وهذا المقال — كما هي الحال دائماً لدى اليوت — يلقي أنسب ضوء على أهدافه الشعرية وتلك حجة جديدة ضدّ من يصرون على الاغلوطة القائلة أن لا انسجام بين نتاجه « الثوري » الابداعي ونقده « التقليدي » .

لقد وجد حين كرّ بنظره نحو الجيل الماضي أن خير ما

يميز شعر هذه الفترة هو « سعي الشعر الى مصطلح صـــالح حديث عامي » ؛ وقد طوّر هذه الفكرة نفسها قريباً من ختام « لتل جدنج » حيث أحاط نظره بالتوازن الصحيح بين « الكلمة المألوفة » و « الكلمة الغريبة » وليس الا بالتوحيد بين الاضداد نحصل على :

الزوجين التامين يرقصان معاً

ولم يكن دور اليوت أقل من دور ييتس في آخر عهده في أنه أعـــان على أن يرجع للشعر نغمات الحديث التي كانت الأشكال الزخرفية والألفاظ البديعية في نهاية القرن قد سترتها وأخفتت صوتها . ولكن اليوت اليوم يفكر بالشق الآخر من هذا الازدواج ويقول : اننا « حين نبلغ الحدّ الذي عنـــده يتخذ المصطلح الشعري شكلاً ثابتاً فعندئذ من الممكن أن تعقبه فترة من الاتقان والتجويد الموسيقي » . ومثلما أن دن عاد في نتاجه المتأخر الى الطراز التقليدي المقرّر من السوناتة وكان قد سخر منه في ايقاعاته المكسّرة في أشعاره الغنائية الأولى ، فكذلك أصبح اليوت اليوم يعتقد أن هناك « ميلاً للعودة الى الطرز والنماذج المرسومة بل المتقنة المزخرفة » بعد أي فترة يجري فيها تنحيتها واقصاؤها .

ويبدو أن هذا الجانب الجديد من عودته قد بـــدأ في « نيوهامبشير » و « فرجينيا » ، وهما صرختان موسيقيتان قصيرتان نشأتا من انطباعه عن أمريكا في أوائل العقد الرابع

من هذا القرن ؛ وهذا الدافع لكتابة عدد من قصائد مسمّاة بأسماء أماكن قد قاده بدوره الى ممارسته لقصيدة أشد طموحاً هي « بيرنت نورتن» وتستمد اسمها من مزرعة في جلوسترشاير حيث أقام اليوت على مقربة منها ؛ وتــدل عنوانات الرباعيات الثلاث الأخرى على علاقات أوثق : فالاسم «ايست كوكر » بسومرست هو المكان الذي كانت تعيش فيه عائلة اليوت حتى هاجرت منه في منتصف القرن السابع عشر الى ساحل نيو انجلند : و « المنقذات الجافة » مجموعة من الصخور عند رأس آن وهي تعين الجزء من ذلك الساحل الذي عرفه الشاعر حقّ المعرفة يوم كان صبياً ، و « لتل جدنج » مركز جماعة دينية أنشأها نيكولاس فرار ويرتبط بها اسما جورج هربرت وكراشو[٢] وهي ضريح يزوره الانجليكاني المتعبد التقيّ وهي تذكر الشاعر أيضاً أن :

التاريخ هو الحاضر وانجلترا .

وقد بلغ الاتقان في الطراز الايقاعي في « بيرنت نورتن » حداً تجاوزت فيه الألحان الناعمــة في « المناظر الطبيعية » الموجزة ؛ ويبدو أن اليوت وجد في العلاقة المتشابكة بــين أجزائها الخمسة نموذجاً من المبنى أرضاه رضى تجاوز ما وجده في تجاربه السابقة ، ولذلك التزم به التزاماً وثيقاً في الرباعيات الثلاث التالية ، حتى إن وصف المبنى في إحداها ينطبق عليها جميعاً ويستطيع أن يكشف عن العمد في أهدافه . وفي كل

حال قد يظن القسم الأول أو الحركة الأولى سلسلة من الأقوال والأقوال المضادة لها حول موضوع [٣] في أبيات ذات خروج على النظام اكـــبر من الشذوذ الذي ينتحيه مسرحيو العصر اليعقوبي المتأخر . وفي كل حركة من هـــذه الحركات الأولى يعطي « المنظر الطبيعي » أو المنظر المعروض نواة محسوسة تتحشد حولها افكار الشاعر .

وتبتدىء الحركة الثانية بغنائية ذات نغمة تقليدية : ففي « المنقذات الجافة » يرد نوع من السداسية ينشـــأ من قرع الجرس في العوّامة البحرية . وتنتهي كل دورة من الدورات الثلاث ذات الثمانية الأبيات في « لتل جدنج » بلازمـــة ، وهكذا يميز اليوت تجديده للأشكال التي ربمـــا كانت تبدو مستهلكة بالية لدى مؤلف « بروفرك » . وقـد وضـح في القصيدتين الأخريين ملحظاً ردده في مقالاته الحديثة وهو أن « القصيدة أو عبارة من القصيدة قد تنزع الى أن تحقق وجودها أولاً في صورة إيقاع جديد قبل أن تبلغ حد التعبير عنهـا في كلمات » . فالغنائية في « بيرنت نورتن » — وهي غنائية تتردد على نحو مقارب في « إيست كوكر » — رقية موسيقية خالصة كأي شيء كتبه اليوت . وليست الصورة الافتتاحية فيها «الثوم والياقوت في الوحل» هي وحدها التي تستمد البداية من بيت مالارميه « Tonnerre et rubis aux moyeux » [٤] بل ان إيقاع القصيدة التي يرد فيها هذا البيت: « أن تقحمني في

قصتك » يبدو وكأنه راوحَ أُذن اليوت حتى أثار لديه محتوى مختلفاً عن المحتوى في قصيدة مالارميه اذا استثنينا المطلع .

وبعد الغنائية في الحركة الثانية استرخت إيقاعات اليوت لإحداث مفارقة مفاجئة ؛ وفي « المنقذات الجافة » وبخاصة في « إيست كوكر » دفع تجربته في الشكل المنثور فأفضى افتراضاً الى ما وراء الحدّ في النثر :

كانت تلك طريقة من التعبير عنها – طريقة غير مرضية كثيراً
دراسة متكلفة معقدة على نحو شعري قد أخنى عليه الدهر
تترك المرء في صراع لا قبل له به
مع الألفاظ والمعاني . أما الشعر نفسه فأمره ثانوي
(أقول مرة أخرى) لم تكن هذه الطريقة هي الشيء المرجوّ .

وهذا التردي الحادّ من مستوى الرقية قد رسم بحيث يكون له ميزة المفاجأة . ولكن يبدو أن هذا قد أوغل مبعداً فغامر بانهيار مؤقت في الشكل وتردّى في تفاهة القولة المشبعة بالاسراف في الذاتية . أما الاختلاف في « لتل جدنج » فانه يضع في مكان هذا وحدة ثلاثية مقفاة حيث الشاعر يستعمل بدل القافية تبادلاً مستمراً بين الرويّ « العنيف والرقيق » في عبارة تشهد شهادة قوية بقيمة التجانس التقليدي.

أما العنصر المشترك بين الأجزاء الثلاثة فهو أن كل واحد

منها يتحدث عن حركة ، فهو في « بيرنت نورتن » هبوط تحت الأرض بلندن يصبح هبوطاً في ليل الروح المظلم ، أما في « إيست كوكر » فان الاشارة الى مار يوحنا الكرملي أكثر صراحة ؛ فان الشاعر اذ يأمر روحه

أن تهدأ وتنتظر دون أمل
لأن الأمل أمل في الشيء الخاطىء

انما يستعير مباشرة معقباته من التناقضات من نص الصوفي الاسباني ابن القرن السادس عشر أما الحض الختامي في « المنقذات الجافة » :

لا وداعاً أيها المسافرون
بل الى الأمام .

فان مبدأ العمل وراء التفكير في البحث عن الذات هو بصراحة ما قاله كرشنا حثاً لأرجونا في ميدان القتال . وهنا نتذكر قول اليوت في مقاله عن دانتي أن « ثاني أعظم قصيدة فلسفية » عرفها بعد « الكوميديا الإلاهية » هي الباغافادجيتا . والعبارة ذات الحركة في « لتل جدنج » هي الوحدة الثلاثية المقفاة عند ختام القسم الثاني ثم تكون الأبيات التي جعلت عمداً ذات شكل نثري هي فاتحة القسم الثالث . والحركة التي تصفها هي « الخفارة الميتة » التي يقوم بها حارسان من حراس الغارات الجوية .

والنظم المستعمل في هذه الأقسام الثالثة هو الرابط بينها

جميعاً ، وهو بيت من البحر الايامبي الشديد الشذوذ ، فيه بدائل كثيرة ، ذو أربع نقرات أو خمس في الأغلب ، ولكن المقاطع فيه تتراوح بين ستة وثمانية . والحركة الرابعة في كل حالة قصيدة غنائية قصيرة كما كانت الحال في « اليباب » . أما الحركة الخامسة فانها استعادة وتقرير للموضوعات ، وتصبح بالتدريج أكثر تعقداً في القصيدتين الأخيرتين لأن الموضوعات تحتشد وتتضافر عند ختام « لتل جدنج » .

ويبدو من المشكوك فيه أن يكون اليوت قد رسم خطة هذه السلسلة حين كان يكتب « بيرنت نورتن » أي تواً بعد ان كتب « حادثة قتل في الكاتدرائية » ذلك ان طاقته الابداعية في خلال السنوات الثلاث كانت في الأكثر موجهة نحو « اجتماع شمل العائلة » وهي رواية كلفته من الجهد مقدار ما كلفه نتاجه الآخر ، هذا اذا حكمنا على ذلك من تلك المراجعات المتكررة التي تناول بها المسوّدة . فلما كتب « ايست كوكر » في ربيع ١٩٤٠ قام بأول تجربة له في أن يرسمها موازية لنتاج سابق له جزءاً إزاء جزء . وهنا نتذكر أيضاً ما كان يعمله دن : فقد كان اذا استخرج دورة شعرية معقدة شاذة أخذ يتحدى نفسه في اتباعها دون تغيير حتى نهاية القصيدة . ولكن اليوت حين نصب نفسه لمواجهة مسألة مشابهة في قصيدة طولها مائتا بيت ، جرّب شيئاً أشد قسوة وصرامة حيث الاخفاق قد ينجم عن كون المتوازيات قد أصبحت آلية ، والموضوعات والايقاعات

قد أصبحت تكرارات سطحية ولم تعد تنوعات لبقة ؛ والحق أن « ايست كوكر » توحي في تأثيرها بأنها قطعة متعمَّلة. فمثلما أن النسبة الكبيرة من الأبيات النثرية الطابع فيها تبدو وكأنما هي ناتجة عن الانهاك الجزئي كذلك فان استعادة الموضوعات المستمدة من « بيرنت نورتن » قد توحي أحياناً بأن الشاعر كأنما كان يحاكي نفسه ، ولكنه على وجه الاجمال حلّ مشكلته فقد قام بتجديد في الشكل اعتمده تباعاً في السنتين التاليتين في نظم « المنقذات الجافة » و «لتل جدنج» ؛ والتمييز بين التكرار والتنويع قائم في الايقاع في المقام الأول وهاتان القصيدتان الأخيرتان يتردّد فيهما خصب إيقاعي متزايد .

وهناك سؤال مزدوج يظل يلحّ ويفرض نفسه خلال أي بحث لهذه المباني وذلك هو مبلغ وعي الشاعر بالمقايسة بين مبنى قصائده وبين الموسيقى وهل هذه المقايسة تعد خلطاً بين الفنين . ونحن نتذكر أن اليوت قام بتشبيه قياسي بين الشعر والمقامات الرباعية المتأخرة لدى بيتهوفن(٥) حين تقبل تعريف لورنس لجوهر الشعر حيث قال :

« ان جوهر الشعر .. هو العمد المتصلب العاري الصخري في القول » .

وهذا لا يعني أنه حاول أن ينسخ حرفياً تأثيرات وسيلة فنية اخرى ، ولكنه يعلم أن الشعر كالموسيقى من حيث انه

فن متصل بالزمن لا بالمسافة ، وقد أطال الفكر يومئذ حول الموضوع كما تدلّ على ذلك الفقرة الختامية في مقاله « الشعر والموسيقى » :

« أعتقد أن الشاعر قد يفيد كثيراً من دراسة الموسيقى ، اما ما قدر المعرفة التفننية التي يحتاج اليها من الشكل الموسيقي فذلك ما لا أدريه لأني أنا نفسي ليست لدي تلك المعرفة ؛ ولكني أعتقد أن الخصائص الموسيقية التي تهم الشاعر اكثر من غيرها هي حسّ الايقاع وحسّ المبنى ؛ وأظن أنه قد يكون من الممكن للشاعر أن يقترب كثيراً من المقايسات التمثيلية بين الموسيقى والشعر : وقد تكون نتيجة ذلك لمسة من التصنع » .

ولكنه يصر — واصراره هذا ذو أثر مباشر في أهدافه — على أن «استخدام الموضوعات المتكررة طبيعي في الشعر مثلما هو في الموسيقى» . وعلى أساس هذا الفرض عمل في الرباعيات. أتراه أثبت « أن في القصيدة إمكانات للنقلة تقارن بالحركات المختلفة في سيمفونية أو مقام رباعي » أو أن « هنالك امكانات للترتيب الموسيقي الكثير الاصوات في المادة » ؟ ذلك شيء لا يمكن أن يعرف إلا بالاختبار المتكرر للسلسلة كلها . وكل ما أريد أن اقترحه في هذا الموطن هو الطراز النموذجي الذي حققته بعض الموضوعات الغالبة في تداخلها وتقدمها .

وتبدأ « بيرنت نورتن » بالتأمل في الزمن وفيها ترد آراء متقارنة أو متفارقة ، وقد أغرقت الأبيات بالأفكار التي رددها

هرقليطس عن التغير الجاري والحركة فيما تبقى من آثاره . وتذكرنا بعض العبارات في ديمومة الزمن بأن اليوت استمع الى محاضرات بيرغسن في السوربون في شتاء عام ١٩١١ وكتب حينئذ مقالاً ينتقد فيه فكرته في «الزمن الواقعي» ويقول انها: «ليست القول الفصل ». وهناك أبيات أخرى حول استرداد الزمن من خلال الوعي ، وهي توحي بذلك الجانب الذي استثار بروست من فلسفة بيرغسن . غير أن المفارقة الكبرى التي يبني حولها اليوت هذه القصيدة هي تلك القائمة بين الفكرة التي ترى الزمن محض وصل وبين الرأي المسيحي العسير القائم على التضادّ أعني كيف أن الانسان يعيش « في الزمن وخارج الزمن »، كيف أنه غارق في التيار الزمني ومع ذلك يستطيع أن ينفذ الى الخالد بادراكه الوجود اللازمني داخل نطاق الزمن ومن فوقه . بل ان لحظات الخلاص من وطأة السيل المتدفق نادرة حتى لدى المسيحي وإن كانت هي وحدها التي تعوّض عما هو لولاها وجودٌ مظلم يذهب هدراً . ويتذكر اليوت لحظة من هذه اللحظات ذات طعم حريف — لحظة من لحظات الطفولة في حديقة الورد ، وذلك رمز قد استعمله من قبل على أشكال ليومىء الى ولادة الشهوة(٦) ، إلا أن ايحاءاتها معقدة بل غامضة لأنها تثير المشكلة التالية : كيف نميز بين الرؤية الغيبية الخارقة في هذه اللحظات وبين محض الوهم ؟ أما المتفرعات الأخرى من موضوع الزمن وكيف أن الزمن يمكن أن يقهر فانها قابلة للفهم على نحو مباشر ؛ وحين يتناول اليوت موضوع امتداد الزمن في الحركة يورد صورة استعملها في

«مسيرة النصر» وهي : «في نقطة السكون من العالم الدوار». ويبدو أن هذه الفكرة عن « النقطة الهندسية المجردة » (كما يسميها فيليب ويلرايت) تمثل في النظرية الكونية لدى اليوت المعادل الشعري لما سمّاه دانتي « المحرك الذي لا يتحرك » ، وهي طريقة أخرى من الرمز للانعتاق اللازمني من « الوطأة الخارجية » للعالم ؛ وهناك شعبة أخرى من فكرة الزمن وهي العبارة التي تتحدث عن الجرة الصينية في القسم الأخير . فقد أوحى اليوت فيها كيف يقهر الفن الزمن ، وذلك حين ضمن عبارته تصوراً يمكن أن يقارن بمفهوم ولاس استيفنز في قصيدته « حديث عن الجرة » ، قال اليوت :

لا تستطيع الكلمات أو الموسيقى أن تبلغ
السكون الا عن طريق الشكل أو الانموذج
مثلما أن الجرة الصينية ما تزال
تتحرك الى الأبد في سكونها

وأكثر الرباعيات احتشاداً بالفلسفة هي « بيرنت نورتن » ؛ وكل حديث يتناول تطوير اليوت لموضوعاته تناولاً حقيقاً بالنظر لا بد من أن يعتمد التحليل المسهب . وبيت المطلع في « ايست كوكر » هو : « في بدايتي نهايتي » وبهذه العبارة وسع تأمله في الزمن داخل التاريخ ، والعبارة تشبه قول هرقليطس : « البداية والنهاية تتحدان » ، فحين استعملها اليوت بيّن أيضاً انجذابه إلى التسوية بين الأضداد وهي ما يميز

ذلك الفيلسوف القديم غير ان اليوت يستعمل هاتين الكلمتين بمعنى مزدوج فهو يفكر تاريخياً – حسبما يدل على ذلك القسم الأول ، هو يفكر عائداً الى مفهوم النظام والانسجام الذي شرحه رجل في القرن السادس عشر اسمه توماس ايليوت في كتابه : « كتاب اسمه الحاكم » وقبيل ختام القصيدة تمتزج النغمات التاريخية والعائلة في قوله : « البيت هو المكان الذي فيه المرء يبدأ » ولكن الاستمرار الذي يهمه ليس قاصراً على استمرار النسل وانما يفكر أيضاً من زاوية دينية – في بدايتي أي في مولدي ؛ تجيء نهايتي ضمناً أي موتي ؛ وحسب قلب المعاني في المسيحية قد يعني الموت ولادة جديدة ، وقد قال اليوت أيضاً في العبارة الختامية من « ايست كوكر » : «وفي نهايتي بدايتي » .

فاذا أصبحت أفكاره مشغولة بالمعاني المتكاثرة للتاريخ وكيف أن اللحظات ذات القيمة والسطوع تشق «عالم الزمن» في شطرين ، فانه يقف أيضاً عند سياق التاريخ الفردي وتصبح افكاره عميقة في منزعها الشخصي حين يواجه ضروب الخيبة الزاحفة مع الشيخوخة وبروز « القيمة المحدودة » لما يمكن ان يتعلمه المرء من التجربة لأن أنموذجها المعتاد قد يحدّنا ويعمينا عما تجيء به اللحظة « الجديدة الصادمة » وحين تكون الروح مريضة لا تستطيع ان تتعلم إلا من خلال الذلّة ، لا تتعلم إلا اذا تقبلت هذه الحكمة القائمة على

التناقض : « صحتنـا الوحيدة هي المرض » وهي حكمة طوّرهـا يوحنا الحبيب ومارفل في « حوار بين النفس والجسد » . ولا يبلغ الانسان نهاية ليل الفراغ إلا اذا علم أن « عليه أن يذهب في طريق التخلي عن الملك » .

والمقاطع الثلاثة المتوسطة طافحة بالقنوط والكآبة كأي شيء كتبه اليوت وتبلغ ذروتها عندما يعلن أن سيرتـه التي وقعت بين حربين : « عشرون سنة أكثرها ذهب سدىً » . والخطر في هذا التصريح أنه قد يحمل محمل التواضع الكاذب ، وايراد هذه الأبيات مفارقة غير مقنعة ازاء تلك العبارة التي وردت في « بيرنت نورتن » وفيها يعلن عما كسبه من خلال الشكل ؛ ولكن المفارقة في المبنى عامدة ؛ حتى إذا قال : « البيت هو المكان الذي فيه المرء يبدأ » ورد عليه تأمـل متسارع مؤداه أن الشيوخ يجب أن يكونوا « مكتشفين » في حدة أخرى من أجل العثور على وحدة جديدة» أما ما يمرون خلاله فهو « وحشة فارغة » كأنها وحشة البحر ، وإذ يطوّر الشاعر هذه الصورة في الأبيات الختامية من « ايست كوكر » يمهد لأشد الانتقالات هزة واثارة في جميع هذه القصائد . ذلك أن « المنقذات الجافة » تبدأ بمفارقة بين النهر والبحر ، بين القوتين اللتين كانتا أكثر شيء توجيهاً لاحساس اليوت بالايقاع ومن كان من النقاد الأمريكيين من أتباع فان ويك بروكس الذين يعلنون أن اليوت قد جذّ الصلات بينه وبين وطنـه

لأنه لم يضمن قصائده دقائق واقعيـــة مستمدة من الغرب الأوسط ، فمن الخير لهم أن يلحظوا أن النهر « نهر كبير » — وأنه أولاً حد ثم ناقل « مفيد غـــير مأمون » للسفن وحمولاتها ، ثم هو مشكلة تحتاج أن يحلها باني جسور وهو في النهاية « يكاد ينساه » سكان المدينة . وهذه العبارة تتيـــح نظراً نافذاً في منابع الإيقاع لدى الشاعر وكيف يتغلغل من أجل الحصول على مادته تحت جميع الدقائق السطحية لكي يعود فيجتاز تجربته الأصيلة . وتظهر أهمية النهر لدى اليوت فيما كتبه الى صحيفة بسنت لويس سنة ١٩٣٠ حيث قال :

«أحس بأن هناك شيئاً ما في أن يمضي المرء طفولته الى جانب نهر كبير وهو شيء لا يمكن نقله لمن لم يتح لهم ذلك . حقاً كان أهلي من الشماليين ومن سكان نيوانجلند ؛ وصحيح أنني قضيت سنوات عديدة مجتمعة خارج أمريكا ولكن المسوري والميسيسبي قد أثرا في تأثيراً أعمق من تأثير أي جزء آخر في العالم » .

وهذا التوازن الصوتي المتكثر بين البحر والنهر خلال « المنقذات الجافة » يقوّي فيها موضوعي الزمن والحركة ثم ان الثبات الكامن الذي يتمثل تحت تيارات البحر مع ما فيه من أجراس دقاقـــة تعين « زمناً ليس زماننا » يؤكد أيضاً موضوع اللازمني الموازي لموضوع الزمن ثم يعود مرة أخرى فيقف عنــــد التاريخ فلا يراه كما كان يبدو لجرونشن مسرباً

أعمى، ذلك لأن «الزمن الذي يخرب هو الزمن الذي يصون». وهذا الفهم يمهد أساساً لرأي كرشنا حول العمل الذي يطلب لذاته . وبعد ان يتردد صدى « الترتيلة الخالدة » التي يرسلها الجرس في عوّامة الانقاذ في خلال الحركة الغنائية الرابعة مثلما فعل في السداسية الواقعة في فاتحة الثانية يفصح اليوت تمام الافصاح عما يمكن ان يشمله « تقاطع اللازمني والزمن » فيوحي بالاشارة الى حديقة الورد ولحظات أخرى من لحظات التجلي رمز اليها في القصائد الثلاث الى هذا الحد ، يوحي بقاعدة مشتركة لهذه اللحظات وهي « إلماعها » الى الرحمة . ويمعن فيقرر أن هذه « الالماعات » تؤدي الى الحقيقة الجوهرية في معتقداته الدينية :

ولكن فهم
نقطة التلاقي بين اللازمني
والزمن ، مهمة من شأن القديس –
ليست مهمة وانما هي شيء يعطى
ويؤخذ ، في موت عمر في الحب
والحمية ونكران الذات والعنو
واكثرنا ليس له إلا اللحظة العابرة
اللحظة في الزمن وخارجه
نوبة الشتات ، التي تضيع في سهم من ضوء الشمس
السعتر البري الذي لا نراه ، او برق الشتاء

او الشلال ، او موسيقى سمعت خافتة
حتى كأنها لم تسمع ابداً ، ولكنك انت الموسيقى
ما دامت الموسيقى مسترسلة . ليست هذه الا الماعـات
وتخمينات
الماعات تتلوها تخمينات ، وما تبقى فهو الصلاة
والتهجد والطاعة والتدبر والعمل
اما الالماعة التي لا يدركها التخمين الا بعض إدراك، والهبة
التي لا تفهم الا بعض فهم
فهي التجسد
ها هنا تغدو الوحدة المستحيلة بين أفلاك الوجـود أمراً
واقعاً
هنا يقهر الماضي والمستقبل
ويتم التصافي بينهما .

مبدأ « التجسد » هو النقطة المحورية التي دار حولها فكر اليوت مبعداً عن هرطقات « التأليه » الرومنطيقية التي شاعت في القرن التاسع عشر ، فالتجسد هو حلول الالوهية في الجسد والتأليه هو ارتفاع الانسان الى مستوى الاله عن طريق طاقات الالوهية فيه، وكلتا الفكرتين قد تقعان في أساس المعتقد السياسي والديني على السواء . ومنذ عهد بعيد أكد اليوت ان التأليه ، وهو المبدأ السادر الذي يرى في كل انسان عظيم « مسيحاً »، قد أدى ضرورة الى الدكتاتورية . ولذا حث في « فكرة مجتمـع

مسيحي» على اعادة نظام اجتماعي يجد فيه الحكام والمحكومون تكاملهم في خشوع مشترك بينهم أمام الله . لذا فان القطعة السابقة تجمع في ذروة « المنقذات الجافة » لباب فكرة اليوت حول الزمن والتاريخ ومصير الانسان .

ويقع محتوى « لتل جدنج » تحت ظل الحرب ولكنه يؤكد ما صرّح به اليوت في مقالته « الشعر في الحروب » أن أقيم شعر صدر في ١٩١٤ — ١٩١٨ ما كان يعبر عن « الكآبة والشفقة اكثر من تعبيره عن الامجاد العسكرية »[٧] . ويقوّي المعبد المنعزل افكار الحج والصلاة ولكن الشاعر يعود مرة اخرى الى التأمل في التاريخ فاذا به يدرك اننا :

لا نستطيع أن نستعيد السياسة القديمة
او نسير وراء طبل عتيق .

واذا « كان التاريخ عبودية فإنه قد يكون حرية » :

هنا تكون نقطة التقاطع (بين الزمن) واللحظة اللازمنية
هي انجلترا ولا مكان . النفي المطلق والدوام المطلق .

ويستعيد في الحركات الختامية جميع موضوعاته الكبرى على التوالي مبتدئاً بقوله : « النهاية هي المكان الذي منه نبدأ » وهذا يؤدي الى قطعة اخرى عن الكلمات والشكل لأن «كل جملة نهاية وبداية » و « كل قصيدة شاهد على قبر » وبالمثل : كل عمل خطوة نحو الموت ولكنها قد تكون أيضاً خطوة نحو الفداء . ومرة اخرى ندرك للتاريخ طاقات أشد تصميما مما

رأيناه له في النظرة الرجعية المتعبة في « ايست كوكر » ، اذ يؤكد الشاعر هنا اننا :

لن نكف عن الاستكشاف
وستكون نهاية كلّ كشوفنا
أن ننتهي إلى حيث بدأنا
ونعرف المكان لأول مرة .

وما سنعرفه يرتسم خلال أوهام تحملنا عوداً خلال سلسلة القصائد ، عوداً إلى « منبع أطول الأنهـار » عوداً حقاً إلى لحظة الخلاص التي اثارها في « نيوهامبشير »، الى « الأطفال في شجرة التفاح » . ولكن تمام هذه الرؤية الملموحة ، كما كانت حال حب دانتي في طفولته لبياتريس ، يجب ان يطلب خلال النضج التام ، خلال :

حال من البساطة الكامل
(لا تكلف المرء شيئاً أقل من كل شيء)

وقيمة هذا الابتكار الذي أوجده اليوت أعني التكرار المتزايد تدور على هذا المقطع الأخير من « لتل جدنج » اذ يـكاد لا يرد فيه تعبير إلا ويذكر بعبارة سابقة وردت في سلسلة القصائد ؛ وقد يعترض بعض القراء قائلين ان هذا اعتماد كبير على الحركة الدورية دون أن يكون «الحل» كافياً في الختـام ، وهذا حق من بعض الجوانب ولكنه لا يصح إلا بمقدار ما تكون الأسئلة التي يتأملها الشاعر لا نهاية لهـا في

الحاحها المتكرر ومثل هذا التكرار البنائي في الموضوعات هو البدعة المبتكرة الكبرى التي يستطيع الأديب بواسطتها ، كما وجد بروست أيضاً ، أن ينقل استعادة الزمن . وترتفع الأبيات الختامية إلى حد النهاية في تصريحها ان كل شيء :

سيكون على ما يرام
عندما تطوى ألسنة اللهب
في العقدة المتوجة من النار
وتصبح النار والوردة شيئاً واحداً .

واذا استخرجت هذه الابيات من قرينتها لم تكن الا اشارة زخرفية الى فردوس دانتي ولكنك حالما تلحظ الدور الهام الذي تؤديه النار على نحو متقطع خلال سلسلة القصائد وبشكل مهيمن في « لتل جدنج » تصبح التسوية بالقوة بين شعل الدمار ووردة النور راجحة بمغزى وأهمية . وأذا ألقينا نظرة على استعمال اليوت لرمز النار استعمالاً متنوعاً منحنا ذلك فرصة لنتفحص نسيج الشعر الذيطوره خلال كيان الرباعيات بدقة لم تتح لنا من قبل .

وتقص علينا القطعة الغنائية في فاتحة القسم الثاني من « لتل جدنج » موت العناصر على التوالي وتتوسع في نظم جملة من جمل هرقليطس تتحدث عن السيولة التي لا ينقطع تيارها وعن التوفيق بين الأضداد : « النار تحيا في موت الهواء ، والهواء في موت النار ، والماء يحيا في موت التراب ، والتراب

في موت الماء » . ونستطيع ثانية أن نلحظ الأثر الخالد الذي أحدثه هذا الفيلسوف في وعي الشاعر ، وقد سجل عنه في مذكراته أيام الطلب قبل ثلاثين عاماً : « بالله عنى النـار » ولكن النار في هـــذه المقطوعة الغنائية وفي الأبيات الثلاثية التقفية التي تتلوها ليست هي نار الخلق :

في الساعة البهيم قبل الصباح
قريباً من نهاية الليل الذي لا يتناهى
عند النهاية المكرورة من اللامنتهي
بعد أن مرّت الحمامة السوداء ذات اللسان النضناض
دون أفق مثابتها .

فالحمامة السوداء هي الطائر الذي يفزع كل فضاء حولنا ، ولسانه النضناض هو نار الدمار التي يحملها الطيار . أمـــا الأشخاص الذين يلتقون «بين ثلاث مناطق حين ارتفع الدخان» وداسوا على « الرصيف في خفارة ميتة » فان مهمتهم ليست بحاجة إلى تعليق . غير أن اليوت مشغول هنا بلقاءات أخرى أيضاً فليس الحارس الذي لقيه فتى عادياً وانما هو « شبح مألوف مركب » وهذا « الشبح » قريب الشبه ، حسبما تدل عليه بعض العبارات ، من برونتو لاتيني وقد لقيه دانتي في الجحيم وأثرت في اليوت أبلغ الأثر تلك العبارة التي تصف ذلك اللقاء . ومن مميزات الفكر الشعري لدى اليوت منذ « أربعاء الرماد » انتقاله الحرّ من « الجحيم » الى « الأعراف » ، وهذه

الكلمات الاخيرة التي تقال في هذا « الشارع المشوه » عند انبلاج الصبح ، انما هي نصيحة موجهة الى الشاعر وأنه لا يستطيـع أن ينجو من « الشبح المحنق » — شبح الشيخوخة :

إلا اذا أرجعته تلك النار التي تصفّي
حيث يجب أن تتحرك حركة موزونة مقدّرة ،
كأنك راقص .

وهنا في صورة الرقص يتحرك المرء أيضاً — كما قال لي تيودور اسبنسر — في ارتقاب وراء الشعل اللافحة في المطهر الى العوالم المتألقة في الفردوس .

اما العبارة الكبرى الأخرى الـتي تتناول النار في « لتل جدنج » فهي الحركة الرابعة ، وهي من اشد الغنائيات التي ابدعها اليوت تأثيراً :

تشق الحمامة في هبوطها الهواء
بشعلة من رعب يتلظى
وألسنتها تعلن
عن دفقة من الخطيئة والفزع
والأمل الوحيد ، وما عداه فهو يأس ،
يكمن في اختيار هذه المحرقة أو تلك
ليتم التكفير من النار بالنار .

من ذا الذي أوجد العذاب ؟ الحب .
الحب هو الاسم الغريب

وراء الايدي التي غزلت
قميص اللهيب الذي لا يطاق
ولا تستطيع قوة الانسان أن تزيله ؛
لا شيء لنا إلا أن نعيش ، ونتنهد ،
تأكلنـــا هذه النار أو تلك النار

ان السيطرة على نطاق المعاني ها هنا شاهدة بالاحـــكام والتفوق : ففي الدورة الاولى نجد أن الاختيار ، على الصعيد الاول ، قائم بين دمار ودمار ، فإما نحن وإما هم ، كما تقول « الالسنة » على الجانبين ، والرعب الذي يتلظى إما أن يمحو لندن وإمـــا أن يمحو برلين . ولكن الحمامة الهابطة ، على الصعيد الثاني وهو أعمقها دلالة ، حمامة البشارة ، و «ألسنة» النبوءة تعلن شروط الفداء الممكن . وتبلـــغ القصيدة لب معناها في الكلمة المنبورة بقوة في خاتمة البيت الاول من الدورة الثانية . فهذه الكلمة التي هي أشد الكلمات ألفة في اسماع الناس لا تزال غير مألوفة لديهم لأنها « لم تستطـع أن تحمل كثيراً من الواقع » . ونحن لا نكاد نواجه هذه الحقيقة الـــتي تقول إن الحب في جوهره ألم لا خلاص وان العبء الباهظ ، عبء شهواتنا ، قميص « نسوس » الذي نلبسه ، لا يمكن ان يزيله شيء في نطاق قوتنا ، إنما الشيء الوحيد الذي يزيله هو الرحمة . وكل ما نملكه انما هو حقنا في الاختيار ، فاما نار شهواتنا المدمّرة أو النار المفزعة المبهمة ، نار الحب الالاهي .

وقد قال اليوت ان شعر التطهر في العادة اقل اثارة من الشعر الذي يصور العذاب الجهنمي أو السعادة الأبدية غير أن هذه القطعة الغنائية تتخطى بها حرارتها هذه الحدود . واعظم عبارة درامية أخرى في القصيدة هي تلك التي تصور اللقاء بين حراس الغارة الجوية ؛ وبما أنها أول تجربة قام بها اليوت في استعمال التقفية الثلاثية فانهـــا حلقة في سلسلة الديون التي يعترف بها لدانتي ، ولكن طريقتها تقفو درساً تلقاه من استاذ آخر ؛ فالشخص «المنسي الذي لا يستذكر إلا بعض استذكار» قـــد استدعي بطريقة الاشارة المتكثرة التي استعملها هنري جيمس في قصص « الأشباح »، وهذا الشخص الذي « يبلغ من الغرابة حداً .... لا يخطئه الفهم » لا يوحي فحسب بشخص برونتو لاتيني أو آرنوت دانيل، وحين يذكر اليوت بأن عنايتهما بالكلام اضطرتهما الى « تنقية لهجـة القبيلة » فانه فيما افترض يترجم قول مالارميه في « قبر ادجار بو » : « أن يمنح كلمات القبيلة معاني اكثر نقاءً » [٨] ، ويدل على أنه قد يظن واحداً من اساتذة اليوت الموتى ، فاذا بدأ يكشف « العطــايا التي ادخرت للشيخوخة » فمن الممتع أن نذكر ان ابيات اليوت المريرة : « أبيات من اجل امرىء عجوز » تحتوي في مسودتها هذا الاهداء في صدرها : « الى استيفان مالارميه » .

وقد يعترض معترض قائلاً إن مثل هذا النطاق من الايحاء ينتقص من البساطة الدرامية . ونحـــن لحظنا حين دراسة المسرحيات أن الحق المؤكد هو ان اليوت منذ قصائده الأولى

كان اكثر نجاحاً في وضع لحظة درامية منه في تطوير عمل مستمر . وقد يتهم أيضاً بأنه يفضح قصوراً في المحتوى اذا قارنا ذلك ببعض اللقاءات الغريبة الاخرى التي يستذكرها ؛ فالأبيات التي يقولها برونتو لاتيني هي ، كما قال اليوت نفسه ، « شهادة – لدانتي – على أنه استاذ في الفن محبوب »؛ كذلك فان اللقاء الذي قام به ولفرد اون ، وكان لقاءً مليئاً بالهلاس مثيراً للرثاء ، انما تم بينه وبين العدوّ الذي قتله ، بينا كان العبء الاوحد الذي اريد أن ينقله « الشبح » لدى اليوت هو التمزقات العاجزة في الشيخوخة .

أما التهمة التي توجه ضدّ اليوت بأنه منذ تحوله عن مذهبه أصبح المحتوى لديه تافهاً فان نطاق التفكر والشعور في الرباعيات يكفي ليكون ردّاً مقنعاً عليها . لكن المشكلة في شعر اليوت أن القديم منه كان عسيراً في الشكل وأن الجديد كان عسيراً في الفكر . فقارىء « جرونشن » عليه أن يتعلم كيف يضيف عوامل الربط المفقودة بين أجزائها ، وقارىء الرباعيات يجد أمامه منطقاً واضحاً مستقيماً ولكن تواجهه عوالم من القول اكثرها غير مألوف في عصر دنيوي الطابع . غير أن المعرفة الركنية لليل الروح المظلم وجه نادر في التجربة الصوفية في أي عصر . وعند هذه النقطة كان القراء اللاادريون والدُّهريون أشدّ شيء قسوة في تساؤلهم : ترى هل تعبر أبيات اليوت عن شيء اكثر من الاشارات الأدبية . والقسوة

شيء مطلوب ولكن علينا ألا ننسى أن الشعر الأصيل كثيراً ما ينقلنا الى تجارب نائية عن نطاق أيامنا المكرورة كما هي الحال في رؤيا أوديب في كولونس أو في « مرثيات دوينو » لريلكه أو في جلّ « الفردوس » . وقد يمكن أن نتجنب الخطأ في تصوّر المحتوى لدى اليوت اذا بقينا على الأقل واعين بما يهدف اليه . والامر ما شهد بـــه فحصنا للمبنى في كل قصيدة من الرباعيات أعني ان أعظم تغير واجهه فابتعد به عن قصائده الأولى هو أن اهدافه هنا لم تعد درامية إلا على نحو متقطع . أو َجرَّبَ بالاحرى أن يفرغ رغبته في الدرامـــا في انشاء مسرحيتيه ، وأنتج في الرباعيات ما لو صدر في القرن السابع عشر لسمّي تأملات . غير أن أشد تغير لفتاً للنظر تم في نسيج شعره ، وذلك أنـــه هجر البدع التي تعلمها من دن وسائر المتافيزيقيين . وأصبح يطمح الى صفات تتوفر في أستاذ من أهل القرن السابع عشر أقل شهرة من دن وذلك هو لونسلوت أندروز الذي قارن اليوت بين « نظامه الروحي » وبين الحدة المثلّمة لدى دن . وقد ميز اليوت ثلاث خصائص في اسلوب أندروز ليخصها بالثناء ، وهي قد تصلح للشعر مثلما تصلح للنثر وتلك هي : « التناسق او الترتيب والتركيب ، والدقة في استعمال الألفاظ ، والحدة المناسبة » . وقد بدت هـــذه الخصائص نائية عن الأهداف الشعرية في « الخاوون » التي كان قد كتبها قبل عام من كتابة مقاله في اندروز ؛ ولكن مـــا أراد في الرباعيات أن يعبر عنه انما كان شيئاً مشابهاً للعاطفة

« التأملية المحض » التي وجدها لدى أندروز .

ان مقياس انجذاب اليوت الى أي مؤلف يعرف دائماً في ما علمه اياه المؤلف حول تطوير الوسائل والأدوات التعبيرية . ومن الجدير بالملاحظة أن العبارة التي اقتبسها اليوت ليدل بها على ان التفكير الروحي لدى اندروز يستطيع ان يفرض : « شهوداً محسوساً علينا » قد زودته بنقطة البدء في « رحلة المجوسي » .[٩] وجملة اخرى تصور كيف أن اندروز لم يكن « يتردد في ان يكرر ويصرف ويورّي في الكلمة لكي يبلغ معناها مبلغه » منحت اليوت تلاعباً لفظياً مشابهاً في « بيرنت نورتن » . أما جملة أندروز فهي : « دعنا نجعل من هذا الزمن المقبول في ذاته زمناً مضاعف القبول بقبولنا لـه » ؛ وجملة اليوت هي : « كانوا هنالك مثل ضيوفنا مقبولين قابلين » . ومثل هذا التلاعب هـو الذي دفعه لأن يستقل بهذه العبارة المفزعة :

مشلت عن الشتات بالشتات

وان الذين يتطلبون ان يكون محتوى الشاعر مفيداً على نحو مباشر لن يرضيهم إيمان اليوت بأن الشاعر في زمن الحرب يجب أن لا يكون ، من حيث هو انسان ، « أقل تفانياً لأجل بلده من سائر الناس » غير أن « واجبه الاول من حيث هو شاعر » ، الحفاظ على « لغة الأمّ » وتطويرها . وهذا يبدو لدى النقاد القوميين « قضية دور » في شأن المحتوى . ولكن التفاهة في رأي فان ويك بروكس حين يقول ان اليوت شاعر

قليل الرجاء ، وعلى حظ أقل من الايمان ، وعلى غير شيء من الحظ في الوضوح . هذه التفاهة يجب ان يرد عليها من أساسها بايراد القصيدة الغنائية التي تتحدث عن انواع الحب . غير أن هذه القطعة الغنائية لا تقوم وحدها وانما هي تتكون تكوّن الشيء الحيّ لتكون الذروة المكتملة في موضوع من أعمق موضوعات اليوت . وأما أولئك الذين يرتابون في قصور العبارات التي تحض الروح على أن تنتظر في الظلام دون أمل ؛ فعليهم أن يتذكروا أن التصريح الختامي حتى في « ايست كوكر » انما هو :

يجب أن نسكن ونظل متحركين

فالتسوية بين الاضداد أمر جوهري لدى اليوت مثلما كان لدى هرقليطس . وبهذا وحده يستطيع أن يستبصر تماسكاً لكيان الانسان كله . ان « قلب الضوء » الذي لمحه في الحركة الافتتاحية في « بيرنت نورتن » يقف على القطب المضاء من « قلب الظلام » الذي استمد منه الحكمة التي صدر بها « الخاوون » . وما يزال الشر يؤلف مادة اليوت اكثر من الخير ، ولكن التنسيق الفذّ لموضوعاته قد هيأ لظهور تلك اللمحة الفردوسية في الختام وبهذا لم تعد هذه اللمحة اشارة زخرفية وانما ذروة تكاملية للمحتوى وللشكل على السواء . ومثل هذه الطمأنينة الروحية والتسوية بين الاضداد هما الحقيقة الكبرى التي يسعى اليها في عالم بدا له مهدداً – على نحو متزايد – بعصور مظلمة جديدة .

تعليقات

(١) « موسيقى الشعر » محاضرة في ذكرى و . ب . كر ألقيت في جلاسجو ثم ظهرت ايضا في Partisan Review (تشرين الثاني – نوفمبر – ١٩٤٢)

(٢) كان اليوت يهدف حين ضمّن « لتل جدنج » لازمة من جوليانا أف نورتش :

« الخطيئة لازمة
كل شيء سيكون بخير
وكل حال ستكون بخير »

– حسبما قال هو – « إلى ان يبرأ من اي إيحاء بالضعف العاطفي نحو القرن السابع عشر حين يكرر الاقتباس من القرن الرابع عشر ومن ثم ان يحصل على اثر في الحاضر اكثر مما لو كانت علاقة الحاضر مقصورة على فترة معينة من الماضي » .

(٣) هذا ايضاً لحظته هلن جاردنر في « شعر ت . س . اليوت الجديد » (New Writing ، صيف ١٩٤٢) اما خير الدراسات الأخرى فائدة مما تناول نتاج اليوت المتأخر وأتيح لي ان اطلع عليه فهو :

ا – « ثلاثية بيرنت نورتن لفيليب ويلرايت (The Chimera ، خريف ١٩٤٢)

ب – فحص عن مصادر ايست كوكر لجيمس سويـني (The Southern Review ، ربيـع ١٩٤١)

(٤) انا مدين في هذه المسألة وفي ايحاءات اخرى مثمرة للسيد جون ل . سويني .

(٥) راجع ما سبق ص : ١٨٦ – ١٨٧ .

(٦) قام ليونارد أنجر بتحليل مسهب لهـــذا الموضوع في مقاله : « حديقة الورد لدى اليوت – موضوع كثير الورود لديه ». (The Southern Review ، ربيـع ١٩٤٢) .

(٧) ظهرت مقـــالة « الشعر في زمـــن الحرب » في Common Sence (تشرين الأول – اكتـــوبر – ١٩٤٢) وقد كتب اليوت أيضـــاً قصيدة في الموضوع نفسه عنوانها «ملحوظة في شعر الحرب » ظهرت في مختارات شعرية بعنوان London Calling (١٩٤٢) وهذه هي القصيدة :

لا التعبير عن عاطفة جماعية
ناقصاً فيما تصوره الصحف اليومية .
اين هي النقطة التي ينطلق فيها الانفجار الجزئي
في طريق العمل النموذجي المحض لتخلق الكلي ، لتؤثل رمزاً
نابعاً من وطأتها ؟ هذا اجتماع
نحضره

اجتماع قوى يعز ضبطها بالتجربة :
قوى الطبيعة والروح ، والتجربة الفردية في اغلب الاحوال
اما مسرفة في الكبر ، او مسرفة في الصغر
وما عواطفنا إلا « احداث » ،
تسعى لتحفظ الليل والنهار معاً .
وقد يبدو من الممكن ان تحدث قصيدة
لامرىء في اول شبابه : لكن القصيدة ليست شعراً
انها حياة

والحرب ليست حياة . إنها موقف
موقف لا يُغفل ولا يُقبل
مشكلة تواجه بكمين او حيلة
فاما تطوى واما تنشر
والباقي لا يصلح عوضاً عن العارض
ولا يصلح الثاني عوضاً عن الأول . ولكن المفهوم التجريدي
للتجربة الخاصة في اعتى حدتها ، اذ تصبح كلية عامة ،
وذلك ما نسميه « الشعر »
قد يتم تأكيدها في النظم

(٨) هذه النقطة لحظها ايضاً دلمور شفارتز .

(٩) كيف يمكن للنثر ان يتحول إلى شعر ذلك ما توضحه مقارنة بين اقتباسة من أندروز وبين ما صنعه منهـــا اليوت شعراً :

« لم يكن الصيف يتقدم . وإنما بدأ بارداً ذلك الحين من السنة وهو أسوأ وقت في السنة للقيام برحلة وبخاصة إن كانت رحلة طويلة فالطريق عميقة والجو قارس والايـــام قصيرة والشمس في الأوج « في صبارة القر » .

كان قدومه بارداً
أسوأ يوم في العام للرحلات ، وخاصة مثل هذه الرحلة الطويلة
فالطرق عميقة والجو قارس
في صبارة القرّ .

٩ القدرة على التطور ... في عالم مختلف

بقلم س . ل . باربر (١٩٥٨)

« المرء القادر على التجربة يجد نفسه في عالم مختلف في كل حقبة من عمره ، وبما أنه يرى هذا العالم بنظر جديد فان مادة فنه تتجدد » .

(اليوت في مقال له عن ييتس - ١٩٤٠)

« من اعظم الطاقات في ذي العبقرية قدرته على التطور . ويجب أن يكون مقدار نتاج المرء نظير هذه الطاقة فيه ، فما يخلفه بعده يجب ان لا يكون أكثر او أقل مما يحتاجه ليحقق كل مرحلة محددة من مراحل تطوره » . (اليوت في رسالة له عن جويس بعث بها الى معهد الفنون المعاصرة - ١٩٤٩)

منذ « المقامات الرباعية » اصبح نتاج اليوت يمثل « مرحلة محددة من مراحل تطوره » ، فقد ابدى قدرة على المضي قدماً كتلك القدرة التي اطراها لدى ييتس وجويس ، وحلّ في مسرحية « حفلة الكوكتيل » مشكلة إيجاد نظمٍ درامي حيوي ذي مخطط ومصطلح معاصرين ، وهي تلك المشكلة التي تمرّس بها مناضلاً في « اجتماع شمل العائلة » . ويكاد كل شعره منذ « المقامات الرباعية » ان يكون كتب للمسرح[١]، فظهرت « الكاتب المؤتمن » عام ١٩٥٣ كما ان « السياسي الكبير » The Elder Statesman يرجى ان تظهر في احتفال

ادنبره ، عام ١٩٥٨ . أما الروايتان اللتـان قد ظهرتا حتى اليوم فتعالجان مشكلة أساسية واحدة ظلت دائما تشغل بال اليوت وتلك هي : العلاقة بين التجربة الدينية وبقية جوانب الحياة . غير أنه يعرض الحياة العادية ويقدر قيمتها على نحو جديد ، فهو لا ينص فحسب على ما ينقص الحياة الدنيوية ، وانما ينص أيضاً على النزعات الدينية الكامنة في ضروب الكفاح الناقص أو المشوه . ولذا أعاد النظر بشدة في وسائله الدرامية ونظريته حين غير من طبيعة اهتمامه القديم . ويستطيع المرء ان يقول ان اليوت قد اصبح يكتب — بعد تجارب العقـــد الثالث من القرن — دراما نيوكلاسيكية ،أقرب الى مسرحيات راسين من أي شيء آخر ؛ ولكنا حين نفرد هـــذه القرابة بمسرحيات راسين على حـدة دون سـائر الخصائص الاخرى نسرف في تبسيط الحال ونوحي بالاستمداد المباشر من راسين بينما كان تطور اليوت في واقع الامر معقداً مستقلا. لقد كتب اليوت مقالين حديثين هما : « الشعر والدراما » و « أصوات الشعر الثلاثة » فوصف فيهما كيف انتقل خطوة اثر خطوة من تجربة الى اخرى في المسرح ؛ كذلك فان نقـده الادبي الذي جمع اكثره عام ١٩٥٦ في مجموعة جديدة تحمل اسم « في الشعر والشعراء » ينير جوانب نتاجه الابداعي ، وكذلك هو نقده الاجتماعي في « ملاحظ لتعريف الثقافة » . ويصور نثره من عدة وجهات نقلة في الاهتمام لديه نحو تسامح وتوازن اكبر من ذي قبل. لقد اصبح اليوت في النصف الثاني من مرحلة نشاطه مهتماً بأن يكون ذا شمول ونَصَفَة ؛ بعد ان قاد الثورة في

الشعر والذوق ، تلك الثورة التي وصفها ماثيسن حين كتب عنه عام ١٩٣٤ .

١ ــ النقد

وصف اليوت خير نقده الاول عدة مرات بقوله انه « مقالات في الشعراء والدراميين الذين يكتبون مسرحيات شعرية ولهم أثر فيّ ... وهو نتاج فرعي صدر عن « معمل » الشعر لديّ » . وفي سنة ١٩٤٢ كان قد وجد الفرصة ليقول إن مثل هذا النقد لا بد وأن يكون متحيزاً ، فكان مما قاله : « الشاعر دائماً يحاول ان يدافع عن نوع الشعر الذي يكتبه جاعلا من الدفاع غرضاً كامناً في ذهنه ان لم يجعله غرضه الجليّ؛ فهو يقف موقف المحامي اكثر مما يقوم بدور القاضي ، فكل ما يكتبه ناقداً عن الشعر لا بد ان يقوم من حيث علاقته بما ينظم من شعره » . غير أن نقد اليوت منذ أواخر العقد الثالث من القرن قلما كان كذلك . فهو يعود في عديد من المقالات الى أشخاص لم يكونوا ممن يألفهم مثل بيرون وملتون وكبلنج ، منصفاً لهم ، مستكشفاً خصائص كان قد أخطأها، كل ذلك بقوة إدراك عجيبة ، لكن دون ان يتحمس ليضيف شيئاً الى نظرة متطورة حول الشعر . أما خير مقالاته الاولى فقد كتبها ــ حسبما أنبأنا ــ حول شعراء : « أصبحتُ آلفهم قبل أن أرغب في الكتابة عنهم بوقت طويل » . وأما هذه

المقالات الاخيرة فانه كثيراً ما كتبها بعد ان عمد الى معاودة القراءة لنتاج من تناولهم فيها . واذا تذكرنا ان معظم المقالات المتأخرة كتبت في صورة محاضرات فهمنا لم جاءت أقل اكتنازاً وحدة في نسيجها . وهناك مواطن قاده فيها جهده للانصاف الى التفاهة حيث تكاد تقول انه قد اطمأن فوق مقام هامدٍ من العدالة . وقد وصف اليوت نفسه في محاضرة عن جوته ألقاها حين نال جائزةً عام ١٩٥٥ فقال إنه أخذ نفسه «بدربة قيمة » على دراسة مؤلف لا تربطه به ألفة ، مؤلف يقدم نتاجه عقبات لا معدى عنها « لأي امرىء مثلي ذي نزعة في الفكر كاثوليكية ، وموروث كَلْفِنيّ ، وطبع بيورتاني » ؛ ويقول إن « النفور الذي يستطيع المرء أن يقهره في نفسه حين يكون نفوراً من شخص عظيم مثل جوته انما هو تحرُّرٌ هامٌّ من القصور المتلبّس بعقل ذلك المرء النافر ». وهذا اللون من الجهد لقهر نواحي القصور هو الطابع المميز للمقالات المتأخرة ؛ ولعلّ اليوت قد شقّ على نفسه كثيراً في حال جوته ، لأن ما نحصل عليه من مقالة « جوته الحكيم » ليس هو صورة جوته الحقيقية بل هو أقرب الى أن يمثل تصور اليوت لطبيعة الحكمة والعظمة والدور الذي قام به الأدباء العظام في تشكيل الموروث الأوروبي .

والحق أن المرء يستطيع أن يعمم فيقول : ان ما يحمل الوزن الراجح في النقد في مقالاته « في الشعر والشعراء » ليس

هو مــــا يكتبه حول كل فرد منهم ؛ واذا استثنينا فرجيل وجونسن ألفيناه لا يخبرنا كيف استكشف نفسه وهو آخذ في استكشاف كل أديب ، مثلما كان يفعل من قبل ؛ وبدلاً من ذلك فان الحماسة لتوسيع حدود الفهم موجودة في مناقشاته العامة لطبيعة الشعر والدراما والعلاقة بين الشعر من ناحية والثقافة والدين من ناحية أخرى ، إلا أن في المجموعة أربــع مقالات أُولى كتبها بين ١٩٤٢ - ١٩٤٥ - واخصّ بالذكر منها اثنتين هما : «المهمة الاجتماعية للشعر» و«موسيقى الشعر» - تقف الى جانب مقاله « الموروث والموهبة الفردية » وتمثــــل روائع من الأحـــكام العامة المتزنة حول العملية الأدبية . وقد أصبح الدور الذي يقوم به الشعر في لغة الأمة مفهوماً محورياً لديه ، فهو يقول : « تظل لغتنا تتغير وطرائق معيشتنا تتغير تحت وطأة التغيرات المادية في بيئتنا من جميع النواحي . ولولا تلك القلة من الناس الذين تجتمع لديهم الحساسية الفذة والقدرة الفذة على الكلمات لانحطت قدرتنا لا على التعبير وحسب بل على أن نحسّ شيئاً سوى المشاعر الجافية » . ومما يميز براعة الفكر المتين في هذه المقالات أن اليوت لا يبارح هذه المسألة دون أن يقول : « وصحيح ايضاً ان خصائص شعرنا تعتمد على الطريقة التي يستعمل الناس فيها لغتهم : لأن الشاعر يجب أن يتخذ لغته مادة له ، لغته حسبما يتكلم بها الناس من حوله ، فان كانت تتحسن استفاد من ذلك، وان كانت تتخلف وجب عليه ان يبذل وسعه فيها . الشعر يستطيع - الى حد ما -

ان يحفظ على اللغة جمالها او حتى يعيده اليها .. ولكن الشعر كسائر العناصر الاخرى في تلك الشخصية الاجتماعية الغريبة التي نسميها « ثقافتنا » — او حضارتنا — يجب ان يعتمد على ظروف عديدة ليست تقع تحت سيطرته » .

ويقرر اليوت في مواضع عديدة أن موقف الشعر قد تغير اثناء حياته، وذلك لاننا انتقلنا من فترة ابتكار الى فترة تطور؛ فهو يميز بين نوعين من الفترات : فترات تكون فيها « المهمة هي ملاحقة التغيرات في لغة دارجة وهي في اساسها تغيرات في الفكر والاحساس » وفترات تكون « المهمة فيها هي استكشاف الامكانات الموسيقية في العلاقة بين مصطلح الشعر ومصطلح الحديث العادي ، تلك العلاقة الناجمة عن وجود سياق تعبيري مؤثل مألوف » . وحين أعاد التأمل في شعر ملتون عام ١٩٤٧ عدّ « ما لدى ملتون من قدرة اطنابية » قدرة تظهر في فترات التطور ، ووضح كيف أن حاجة جيله — في مطلع عهده — الى ثورة على اللفظ أدى بهم الى إغفال ملتون ، ورأى ان « الشعر في الفترة المتبقية من هذا القرن » يحتاج « ان يتجنب خطر التعبد للكلام العامي والرطانة الدارجة » وأنه « قد يفيد كثيراً من المبنى الشعري المسهب الذي تميز به ملتون » ، وقد قام اليوت عام ١٩٤٤ بدراسة عن «جونسن الناقد الشاعر» وكانت غايته منها أن يستكشف الفضائل التي تميز شخصاً جاء في ختام فترة من فترات

التطوّر . وكان مما قاله في تلك الدراسة : « استطاع جونسن ان يتقبل في نطاق الشعر أشعاراً لا تعدو في نظرنا أن تكون متميزة بالحذاقة والصحة ، غير أننا اليوم نتقبل في نطاق الشعر ما هو غير متميز بهما » . ويلحظ اليوت رهافة الحسّ لدى جونسن في التمييز بين أدق الفروق في الشكل العمودي المقرر ، وأننا لدى المقارنة به نجد آذاننا قد تبلدت لأنها قد « تعودت خلال القرن الماضي وبعض الحاضر تلك الفوضى في الأساليب المتعددة » ، ويرى أن « فقدان مقياس عـام للمعجم الشعري ضعفٌ في الشعر الحديث وفي نقدنا له » . وهو لا يقترح — في بساطة — العودة الى عصر جونسن والتمتع بما فيه من مزايا ونقائص ، غير أنه يضع عصرنا موضعاً يؤكد به الحاجة الى انتقالنا — بأسرع ما نستطيـع — نحو « معنى محدد تعبرُ عنه أصلحُ الألفاظ » ، وهـــو ذلك الاتجاه الذي سار فيه شعر اليوت نفسه .

واكثر نقد اليوت لا يتصل اتصالا مباشراً بالدين ، غير ان تعليقاته على الأدب والثقافة تظل دائماً موائمة للواقع الديني حسبما يتصوره . وفي الحقبة الاولى بعد أن تحوّل الى المذهب الكاثوليكي كتب اكثر ما كتبه تحت تأثير الدين وفي ظله : من ذلك : « أربعاء الرماد » و « بحثاً عن آلهة غريبـــة » و « الصخرة » و « حادثة قتل في الكاتدرائية » . ومنذ ذلك الحين ازداد اختياره أن يكون ميدانه هو مـــا يؤدي الى

الدين ويتلاءم معه ويصدر عنه ، دون ان يتخذ الدين نفسه ميداناً . وهو لا يحرم نفسه المصطلح الديني ، فيما هو يشير الى الدين من خارجه ، ولكنه تجنب نواحي القصور التي تتلبس من يكون داخل الدين ويخدم المذهب الديني وأتباعه بفنه . وفي عام ١٩٤٨ نشر « ملاحظ لتعريف الثقافة » وكانت الفكرة الرئيسية في هذا البحث هي أننا يجب ان نرى في « ثقافة أية أمة تجسداً لدينها » . ولكنه لا يعني بهذا أن الثقافة الوحيدة التي تهمنا هي ثقافة الأتقياء الورعين في الأمة ، بل انه على العكس من ذلك كان يؤكد — وهذا من تأكيداته الجازمة الأساسية — أن الناس لا يستطيعون أن يتجنبوا عبادة شيء ما ، سواء عرفوا ذلك الشيء أو لم يعرفوه . وتتأثر الثقافة وتتشكل بكل أنواع العبادة، ويتم ذلك فيها بأكثر الطرق تعقيداً والتواء، وان كانت خصائص كل ثقافة في النهاية تعتمد على طابع دينها : « على صفحة المسيحية فقط يكون لأفكارنا جميعها مغزى . . . وليس ينجب مثل فولتير ونيتشه الا ثقافة مسيحية » . ليس المرء بحاجة الى أن يشارك اليوت ايمانه ، ولا اقتناعه بأن الحضارة الغربية لا مستقبل لها الا من حيث هي حضارة مسيحية ، ليس المرء بحاجة الى ذلك كي يدري مدى احراز اليوت لناصية الحقائق في الدين والحضارة ، في الماضي والحاضر .

أما مدى نقده الاجتماعي أو سعة نطاقه فذلك شيء فذ متميز . فبينا هو يتمسك في اصرار باعتقاده أن الدين هو ذو

المقام الاول نجده مفتح العين ، واسع الذهن لتقبل التنوع والتناقض في الفن والحياة ؛ فهذه مقالته : « ملاحظ لتعريف الثقافة » على الرغم من عنوانها الذي يوحي بالعسر والتحيز ، تعد كتاباً موجباً فذاً ، لأنها أثناء إلحاحها على ما هو جلي قابل للتحديد والتعريف ، تظـل تشير الى الجوانب الكثيرة الخفية القائمة تحت السطح الظاهري ان اليوت واقعي حين يدرك قلة ما يستطيـع العقل والارادة أن يحققاه ، ولكنه لا يفقد السيطرة على وعيه وعمده حين يقف عند مـا يستطيـع تحقيقه . وقد كان في نقده الاجتماعي رائداً حين تنبـه بعين انثروبولوجية الى ما يشتمل عليه نصف الحقيقـة ، فمنزعه الانثروبولوجي مسيحي متسامح يدرك ان في سويداء الحياة سراً ؛ سراً يشمل القول بأن الثقافات السليمة تتركز حـول أديان أخرى عدا المسيحية ، وان المسيحية يجب ان يحترموها مثلما يحترمون الحياة حيثما وجدوا الحياة . وهو يرى أن المسيحيين لا يستطيعون ان يعطوا الأمـم الأخرى الثقافة المسيحية دون الدين المسيحي ، ولكنه يقول انهم يستطيعون « أن يتعلموا كيف يحترمون ثقافة اخرى ، مهما بدت لهم أقل من ثقافتهم ، ومهما خالفوها بحق في بعض ملامحها : فالقضاء العامد على ثقافة كاملة ظلم صراح ، ويكاد أن يكون في الشر والسوء كأن تجعل الآدميين والحيوانات سواء في المعامـلة » . فاذا وقف اليوت عند المسارب المختلفة في داخـل الثقافة الأوروبية اختار موقفاً اجتماعياً يدرك به قيمة التنوع في الفرق

الدينية وما يؤديه ذلك للثقافة ، مثلما يدرك فعل العوامل المضادة التي تسعى نحو الوحدة والاستمرار . وهذا النوع من الاحترام لما هو واقعي في موروث ديني ناقص ، يناظر الاحترام الذي تعبر عنه المسرحيات الحديثة نحو الدوافع الدينية الناقصة لدى الناس في الحياة الاجتماعية العادية .

وأما اهتمامه بما هو سائر نحو المسيحية فليس يتجلى كما يتجلى في مقال له حديث عنوانه « فرجيل والعالم المسيحي » (١٩٥١) ؛ وفكرة هذا المقال ، ان فرجيل كان — بمعنى سليم لا يعتوره خلل — نبياً مبشراً بالمسيحية . فاذا وقف اليوت عند العبارة المشهورة في « النشيد » الرابع ، رفض طبعاً ان يجد فيها أي تنبؤ واع بظهور المسيح ، وهو يغتنم هذه الفرصة ليشير الى المعنى اللاواعي الذي يعطي لكثير من الشعر مسحة الكهانة ، بما في ذلك بعض شعره ، فيقول:

« قد يعتقد الشاعر انه يعبر وحسب عن تجربته الخاصة . وقد تكون ابياته في نظره وسيلة للحديث عن نفسه دون ان يفضح نفسه ؛ ولكن قراءه قد يرون فيما يكتبه تعبيراً عن مشاعرهم الدفينة ، وتعبيراً عن رجاء جيل كامل او عن يأسه ؛ وليس هو بحاجة ان يعرف كيف يكون معنى شعره لدى الآخرين ، والنبي لا يحتاج ان يفهم معنى مرسلاته النبوية » .

ثم ان المقالة تقف عند صور التشابه بين المسيحية ومفهومات فرجيل حول العمل والتقوى والقدر . فيقول اليوت ان

اينياس « هو أنموذج البطل المسيحي » - يقول ذلك على نحو يكشف لنا عن مثاله البطولي المتميز . فهو يرى ان اينياس « رجل يقوده ايمان عميق بالمصير الا انه امرؤ متواضع يعرف ان المصير شيء لا يرغب فيه الفرد ولا يتحاشاه » وما «نهايته الا بداية جديدة.. فهو يتحمل الآلام ويعمل في امتثال » . والطريقة التي يطور بها اليوت مفهوم فرجيل عن المصير تجلو « مسرحته » للأقدار في « حفلة الكوكتيل » ، فالمصير الذي يؤول اليه اينياس « اختيار لا يمكن تفسيره ، عبء ومسؤولية اكثر من كونه سبباً لعلوة ذاتية . فقد يحدث لفرد واحد ان ينال الثواب الضروري في بعض الأزمات العميقة ، دون الآخرين ، ولكنه لا يستطيع ان يظفر بالثناء والحمد لنفسه من اجل ذلك الثواب وتلك المسؤولية المنوطة به » . كذلك فان فهم اليوت لقصة ديدو متميز متفرد: لقد شاء القدر لاينياس ان يفارقها ومع ذلك فان الانصياع للقدر لا يبرىء الانسان من المسؤولية الأخلاقية . وهذه النظرة تمثل نقلة في ما يريد اليوت تأكيده بعد تصويره لشخصية هاري في « اجتماع شمل العائلة » ذلك اننا هنالك نفتقد - كما قال الاستاذ ماثيسن - الشفقة التي نتوقع من البطل ان يبديها حول النتائج الانسانية التي تترتب على انصياعه للقدر المصيري .

وهذه الدراسة لفرجيل تعدُّ حالة ساطعة ، بين المحاضرات المتأخرة ، يصف فيها اليوت معنىً استكشفه خلال السنين

في شاعر كان يعرفه منذ عهد بعيد . فهو يؤكد العلاقة بين السيادة الرومانية - حسبما كان فرجيل يتصورها وبين موروث أوروبا المسيحية ، ومن ثم يحس بما كان لدى فرجيل من تدين . وفي سبيل البناء بعد دمار الحرب ، أسهم في القاء ثلاثة أحاديث اذاعية موجهة لألمانيا حول : « وحدة الثقافة الاوروبية » ، وعندما قدمت له جائزة نوبل عام ١٩٤٧ جاء خطابه تعبيراً مؤثراً عن ما يحس به من خشوع تجاه الموروث الأوروبي في الشعر . وقد بدأ انفتاح نفسه حين تخلى عن عواطفه الذاتية وعن مزعومات موهبته الفردية : « أتسمحون لي أن أقرّ بأنني كنت قد تذوقت ، حين علمت بهذه الجائزة ، كلّ المشاعر العادية من اعتزاز وغرور » ؛ ومضى يقول انه وجد جائزة نوبل « شيئاً اكثر من الاعتراف بالاستحقاق وشيئاً مختلفاً عنه » ، قال : « انها تبدو لي انتقاء فرد ، وقع عليه اختيار شيء يشبه أن يكون من عمل النعمة الالاهية ، ليقوم بدور خاص ويصبح رمزاً خاصاً . هذه حفلة تتم فيمنح فيها شخص فجأة وظيفة لم يكن يشغلها من قبل . فالأمر اذن ليس كون هذا الشخص مستحقاً للتمييز وانما الأمر هل هو قادر على أن يؤدي هذه الوظيفة التي عينت له أو غير قادر ، تلك الوظيفة أن يكون ممثلاً (في المدى الذي يستطيعه انسان) لشيء أبلغ أهمية من قيمة ما كتبه هو نفسه » . وقبل خمسة وعشرين عاماً تلقى ييتس الجائزة عينها فكان أخصب من رفيقه في مشاعره الانسانية ، فلم يقل شيئاً

من قبيل : « لا يكاد أحد فينا يعد اكثر استحقاقاً من الآخرين » ولكنه تحدث بدلاً من ذلك عن السيدة جريجوري وعن سنج فقال : «عندما أعطاني ملككم النيشان والشهادة كان يجب أن يقف على جانبيّ اثنان : امرأة عجوز قد غرقت في حومة الشيخوخة ، وشبح امرىء شاب » . ولكن طريقة اليوت في تجاوزه لذاته ، في تجاوزه لحيائه الراسخ ، مؤثرة أيضاً ، درامية في المنحى الفذ الذي آثره فبدلاً من أن يرى في الجائزة حلقة في سلسلة الاستمرار الزمني في عمره وأعمار أخرى ، شبهها « بعمل يسَّرته النعمة الالاهية » ، مؤكداً بذلك على عدم الاستمرار ، وانها انما هي رمز لاستئناف شيء او افتراع نهج لم يكن من قبل . فقد نقل موضع القيمة من نطاق تكريم الجهد أو الفضل الفردي – وان كان هذان الأمران يظلان موضع اهتمام – وجعل تلك القيمة في نطاق « شيء أعظم أهمية » ، وهذا هو نوع اللحظة من الادراك الجديد الذي تدور حوله مسرحياته الأخيرة ، وان كان الشيء المدرك مختلفاً عن ذلك بطبيعة الحال.

وحين درست نقده المتأخر تزايد تأثري بصبغته التأكيدية بعد كل ذلك . ذلك أن اليوت قد اكتسب من احساسه الديني الملطّف انجلاءً في البصيرة واثقاً . فهو يستطيع ان يستبصر ، بل أن يتوقع ، انشطاراً في الحضارة الغربية لو أن القوة الكامنة المنظمة التي يراها في المسيحية استهلكت أو نفدت في

النهاية . غير أنه يرى قسطاً كبيراً من القوة فيما « هو قـــائم اليوم » ؛ فيقول :

« ما نزال نحن جميعاً ، بمقدار ما ورثنـــاه من حضارة أوروبية ، مواطنين في الامبراطورية الرومانيـــة ولم يثبت الزمن أن فرجيل كان مخطئاً عندما كتب يقول : « ولست محدداً زمناً ، فقد وَهَبْتُ سلطاناً لا حدّ له». غير أن الامبراطورية الرومانية التي تخيلها فرجيل ومن أجلهـا شق اينيـــاس مصيره لم تكن هي الامبراطورية الرومانية التي عرفها جنود الكتائب والقنـاصل والحكام ورجال الاعمال وأهل التأمل والعيّارون والقوّاد . كانت أعظم من ذلك ، كانت شيئاً له وجوده لأن فرجيل تخيّل له ذلك الوجود ، وبقيت مثلاً أعلى ألقـــاه فرجيل الى المسيحية لتطوّره وتسيغه .

«وفي الختام يبدو لي أن الموضع الذي عينه دانتي لفرجيل في الدار الأخرى وجعل له دورَ الهادي والمعلم الى حدود الحاجز الذي وقف دونه فرجيل لا يسمح له ان يتعـدّاه ولا يقدر هو أن يجتازه ، يبدو لي أن ذلك الموضع تقرير حق للعلاقة بين فرجيل والعالم المسيحي » .

وحين تحدث اليوت في العام نفسه عن المثـل الأعلى الذي يراه للدراما اختتم حديثه بالاشارة الى هذه اللحظة نفسها عند دانتي فقال : انه يؤثر أن تؤدي الدراما الى المسيحية كما فعل

فرجيل . وهو يرى أن المسرحيين اليونان يقودون اليها ايضاً ، بطريقتهم الخاصة وفي الاتجاه نفسه ، حسبما حاولت أن تبين تجربته في استخدام « الربات » في مسرحية « اجتماع شمل العائلة » . فحين بدأ يعمل في تلك المسرحية عام ١٩٣٧ ألقى محاضرة في « الدراما الدينية في القرون الوسطى والعصر الحديث» ذهب فيها الى أن « هناك رغبة دينية كامنة في جميع عشاق لدراما ذوي الرصانة وأن المسرح عالج – بمقدار ما كان رضياً جادّاً على وجه العموم – مشكلاتٍ أخلاقية ، مشكلات تتطلب في النهاية حلاً دينياً – سواء أكانت هذه الضرورة ماثلة في ذهن الروائي أم لم تكن . ومن الواضح أن هذا يصدق على التراجيديا اليونانية » . وحين نتحدث عن « حفلة الكوكتيل » و « الكاتب المؤتمن » من حيث العلاقة بالكوميديات التراجيدية لدى يوربيدس – وهي تمثل النماذج الكبرى لها – فاننا سوف نرى كيف أن كلاً من المسرحيتين تحوّر الحبكة اليونانية كي تقترح حلاً دينياً لمشكلات اخلاقية .

وبعد ان نجحت المسرحيتان «حفلة الكوكتيل» ومن قبلها «الكاتب المؤتمن» كتب اليوت مقالة بعنوان « الشعر والدراما » صوّر فيها تطوّراً جعله يعيد النظر في الطريقة والنظرية الدرامية منذ الحرب؛ وكان وصفه لهذا التطوّر على نحو اصيل فذّ تناول فيه ذاته بالنقد . فهو ينبئنا كيف أنه أصبح قليل الرضى بجماهير خاصة ، سواء أكانت تلك الجماهير من أهل

التدين أو محبي الشعر، قليل الرضى بمصطلحات «شعرية» خاصة، وبرموز ذات ايحاءات مقدرة ، وبأجواق أو نغمات تعطل حركة المسرحية . وهذا التطوّر يمثل المتطلبات العملية في المسرح وهي متطلبات عزم اليوت على أن يستغلها أحسن استغلال مثلما فعل في مناحٍ أخرى ، فقد جرّب العمل في نطاق الفئة المتعاونة في الاخراج وافاد من طريق التجربة والخطأ (٢). غير أن التغير في طرقه المسرحية خدم ايضاً التغير في إحساسه وما يؤثره من شئون . ففي « اجتماع شمل العائلة » حين كان البرزخ فاصلاً بين الروحي والماديّ وكانت صدمة استكشاف الحقيقة الروحية هي ما يهتم اليوت ان «يمسرحه»— في تلك المسرحية وضع بطلاً « محكوماً بمصير أو مقدساً » مثل سويني وبكت وهاري مقابل شخصيات أخرى تعدّ «مادية ، حرفيّة التفكير، مغلقة البصيرة » ، وكان اكثر الشعر (ما عدا دور الجوق) يلقيه البطل الذي كان يحدّث من حوله من علٍ أو يفجّر قنابلَ من المعاني في وجوههم . غير أن الأمر اختلف منذ الحرب ، فقد أصبح المطلوب طريقة جديدة تصلح لنقل ما غدا يشغل باله، وذلك هو مثول الدين كامناً في دنيا الناس العاديين؛ فاذا شاء أن يقبض على ناصية هذه الحقيقة وأن يجلوها فعليه أن يجدها دون لجوء الى رجال الدين ، أن يجدها في الحديث المعاصر والعادات المعاصرة . وحين « فرض نظاماً معقولاً على الحقيقة العادية » كان يهدف الى أن يستخرج « مفهوماً من نظامٍ في تلك الحقيقة » .

وينص اليوت على أن المعضلة المحرجة انما كانت في ايقاع الشعر أي في « أن يجد ايقاعاً قريباً من الحديث المعاصر » بدلاً من ايقاع الشعر الشيكسبيري المرسل الذي يوحي « بعالم غير واقعي يتقبل فيه الشعر » . يقول : « ان ما علينا عمله هو أن ننزل الشعر الى العالم الذي يعيش فيه الجمهور ، العالم الذي اليه يعود حين يبارح المسرح » . نعم على الجمهور « ان يجد في لحظة الوعي والتنبه ، أنه يسمع شعراً ، وان يقول لنفسه : « أنا ايضاً استطيع التحدث شعراً » . عندئذ يجب ألا ننقل الى عالم متكلف مصطنع ، بل على العكس ، فان عالمنا القاحل الخسيس يجب أن تتخلله أضواء تنير جنباته ، وتجلو حقيقته » . وقد جرب اليوت اولاً صوغ هذا المصطلح الشعري الذي يحتاجه في « اجتماع شمل العائلة » وهي تقع في منتصف المرحلة من تطوره التفنني « ففيها اوجد الأبيات المتفاوتة في عدد تفعيلاتها ، مستعملاً الفاصلة والنبرات الثلاث واستمر يستخدم هذا الضرب منذ عهدئذ ، وان استغله في الاكثر على لسان البطل وهو يهدد الشخصيات الاخرى ويندد بها . حقاً ان حكمي الذاتي على تلك الرواية يعد تأييداً مقتسراً اقتساراً لحكمه هو عليها بأن النظم فيها كان موفقاً ، فبعد صدورها بوقت يسير كتبت مقالاً في نواحي الاخفاق فيها وعجزها عن السيطرة على مادتها (٣) ، غير أن كثيراً من الأبيات نفسها بقيت في ذاكرتي طوال السنين ، وظلت تتردد أصداؤها في رأسي وتدل على انها معالم بارزة في مجالات هامة

من التجربة ، فقد كان في النظم صفة « تحقـُّقٍ » لم أجدها في لغة « حادثة قتل في الكاتدرائية » . حقاً إن التجربة المحورية التي يمثلها هاري تظل مؤثرة مليئة بالمعنى العميق رغم اخفاق الرواية في تحديد ذلك وتقديره (اخفاق اعترف بـه اليوت اعترافاً موجزاً) ؛ ويستطيع المرء أن يضيف الى ذلك أن الحوار المنظوم انما يخفق في « اجتماع شمل العائلة » حيث يكون المتحدثون أناساً عمي البصائر ، وهذا الاخفاق يؤيد ما يقوله اليوت في « الشعر والدراما » حول أهمية « الانتقالة من أشد انواع الكلام حدة الى أشد أنواعه استرخاء دون انفصام أثناء النقلة » ، وحول الحاجـة الى « تحاشي الشعر الذي لا يثبت على محك الصلاح للدور الدرامي الصارم » . وكل ما في الامر أن الخوائية الحمقـاء لدى إيفي وفيوليت هي ان الذي يجعلهما صالحتين حيث وضعتا هو عدم صلاحيتهما .

أو قد يقول المرء انهما شخصيتان لم تخلقا خلقـاً ، ذلك أن لغة الشخصيات لا تنبض بحيـاة ، أعني حياة نابعة من الصلاحية الدرامية ، إلا حين يكون لكل شخصية حياتها المستقلة . وربما صحّ القول بأنه حيث يكون الاهتمام منصبـاً كله على علاقة شخصية واحدة بالألوهيـة فان الأشخاص الآخرين لا يمنحون وجوداً واضحاً ، ذلك لأن لبّ وجود الشخص عند اليوت في الأقل ، هو علاقته بالالوهية . وهناك شخصيات اخرى خلقت خلقاً عدا شخصية هاري في « اجتماع

شمل العائلة » وأخص بالذكر خالته وأمه . وهما تستمدان جلّ واقعيتها من علاقتهما بالبطل. غير أن المسرحيتين التاليتين تمثلان تطوراً شاسعاً في القدرة على خلق التنوع في الشخصيات المختلفة ، بحيث تتحدث كل شخصية بصوتها الذاتي وتمنح وجوداً مستقلاً عمّا عداها . وهاتان المسرحيتان تعبران عن ذلك اللون من الفهم ، الذي يصدر عن مراقبة ودية للرجال والنساء . فقد كتب اليوت ، حول كيفية خلق أصوات اخرى في محاضرة له ألقاها عام ١٩٥٣ بعنوان «أصوات الشعر الثلاثة» ، فاهتم كثيراً أن يميز بين المعنى العام لكلمة « درامي » ذلك المعنى الذي يلائم المونولوج الذاتي وبين المعنى الذي يلائم أصواتاً متكاملة التميز عن صوت الشاعر نفسه ؛ وهو يصر على أن المرء اذا قدم عدة شخصيات في مسرحية شعرية « لم يستطع إلا أن يجعل إحداها ممثلة له والا ان يضع على لسانها كلّ الشعر ـ بمعناه الدقيق . وأنا ارى أن الشعر (أي اللغة التي تبلغ في تلك اللحظات أقصى حدتها) يجب أن يوزع توزيعاً كثيراً حسبما يسمح بذلك التشخيص) . ولا ريب في أن اليوت إذ يورد هذا القول يتذكر القصور الذي لحق «آلام سويني » والمسرحيات الأخرى التي صدرت قبل الحرب .

وقد غدا جلياً أن اليوت لم يصبح طليقاً في التحدث بألسنة الأشخاص الآخرين في مسرحياته إلا بعد أن اهتدى الى التحدث بلغة نفسه في تأملاته . فالشعر قبل « أربعاء

الرماد » لم يكتب في صوته (صوت المتكلم) ولا في صوت الاشخاص الآخرين (الصوت الثالث) فقد عبر ذلك الشعر على نحو غريب قيّم معاً عن كفاح في سبيل العثور على الذات أو الاستغناء عنها ولم يعبر عـــن الذات نفسها ؛ ولا يمكن مقايسته بالمونولوجات الدرامية التي أنشأها بوند وبراوننج لأن اليوت لم « يجعل احدى الشخصيات ممثلة له » ، وانما كان يعـبر عن مشكلة كون المرء دون شخصية . فليس في « جرونشن » مثلاً صوت رجل عجوز وحسب ، بل أصوات أخرى أيضاً تتأدّى اليه من ورائه ، وكل منها يقول: «أوافقك على هذا ، لا جرم » . كذلك الذاتيات المختلفة أو الاصوات المتعددة في « اليباب » كلها واقعة تحت ضغط ، كلها تمتحن ، فاذا بها مقصّرة ، لتعبر عن الحاجة التي لا يجيء أحدها كفاءً بهـا ؛ أما اذا قارنت بذلك الشخصيات المتنوعة عند بوند ، فانك تجده استخدمها لتستمتع بالبهجة التي تمثلهـــا الذاتيات الصالحة لتمثيلها . ولا يتحدث اليوت حول نتاجه الأول في «أصوات الشعر الثلاثة» ، ولكنه حين يضع المونولوج الدرامي على علاقة بالدراما يزودنا بالأدوات التي تمكننا من القيام بمثل هذا التمييز . وهو في المقال يطوّر — او يكمل — تأملاته الاولى حول لاشخصانية الشعر ؛ فاذا قرأنا مثل قوله القديم : « ليس الشعر تعبيراً عن الشخصية وانما هو هروب منها » تبدى لنا — على ما فيه من معنى يصح في شموله — تفسيراً عقلياً لذلك النوع الخاص (القيم أيضاً) من الشعر الذي كان

ينظمه حوالي عام ١٩١٨ .

وحين تحدث اليوت عام ١٩٥٣ عن طريقة خلق الشخصيات التي تكون مستقلة استقلالاً صحيحاً لم يتردد في أن يعترف بالصلات بين شخصية المؤلف ومخلوقاته ، فهو يقول :

« يبدو لي أن ما يحدث حين يخلق المؤلف شخصية انما هو نوع من الاخذ والعطاء . فقد يضع المؤلف في الشخصية ، بالاضافة الى صفاتها ، صفاتٍ من ذاته ، يضع بعض القوة أو الضعف ، بعض نزوع الى العنف أو التردد، بل بعض شذوذ مما وجده في نفسه ، يضع شيئاً ربما لم يدركه طول عمره ، شيئاً ربما لم يتنبه له من كانوا أوثق الناس صلة به ، شيئاً لا يكون مقصوراً — اذا نقل — على شخصيات متشابهة في أمزجتها وأعمارها — وعلى الاقل — في انتمائها الى أحد الجنسين.. وأنا أعتقد أن المؤلف يفضي بشيء من نفسه الى شخصياته ، ولكني اعتقد أيضاً أنه يقع تحت تأثير شخصياته التي يخلقها ، وما أسهل أن يفقد المرء ذاته في تيه من التأملات حول الطريقة التي بها تصبح شخصية خيالية كأنها شخصية واقعية ، كالناس الذين نعرفهم ، وقد تغلغلتُ سارباً في هذا التيه الى الحدّ الذي أبين فيه المصاعبَ ونواحي القصور ونواحي السحر التي يصادفها شاعر تعوّد ان يكتب الشعر معبرا عن ذاته، والمشكلةَ حين يريد ان يجعل الاشخاص المتخيَّلين

يتحدثون شعراً ، وما مدى الفرق أو الهوة الواقعة بين كتابة شعر بالصوت الأول (صوت المتكلم) وشعر بالصوت الثالث (صوت الغائب) » .

وعلى أن هذه العبارة ذات أهمية ، فانني أجد وأنا أنقلها أنها مثل على تفكك الأسلوب وتراخيه ، وذلك شيء نلقـاه في المحاضرات المتأخرة ويصلح لمستمعي محاضرة ، غير أنـــه يخيّب ظن القارىء . فقد أصبح اليوت يميل هنا الى التكثير من الأمثلة المتداخلة ، ويكشف عن فتور في التدفق الأسلوبي ، هذا مع أن التمرس بأمواج التعبير الكبيرة محكم ، وكثيراً ما يشعر القارىء بالمتعة من هذه العبارات المحكمة التي يتم فيهـا الالتفات بشيء من التعسف . غير أن اليوت وفر خير أسلوب للمسرحيات ، وضنّ به على ما عداهـــا . كتب السيد وليم ويمزات مراجعة طويلة لمسرحية « حفلة الكوكتيل » أنصفت ما فيها من خصائص فنية انصاف المدرك العارف ، فلاحظ أن « كل شخصية هامة يمكن ان تقرن بها مجموعة خاصة من الايقاعات » (٤) فاذا لم يستطع المرء ان يفرز تلك الايقاعات على حدة فانه يستطيع ان يميزها بأذنه . ومما يمتع السامع مراراً وتكرارا ان ينصت اليها والى تداخلاتهـــا ، وهي تتردد من آلة التسجيل .

ومع ان مقالة « اصوات الشعر الثلاثة » تؤكـــد ان المسرحي لا يستطيع أن يخلق شخصيات إلا حين يتحاشى

المؤلف أن يلبس شخصية واحدة من شخصياته ثوب ذاته ويجعلها وحدها ممثلة له ، فانها تستدير لتعترف بأن الشخصيات المخلوقة تستطيع أن تقول أشياء يريدها الشاعر أن تقولها للكون (وهو الصوت الثاني) وأشياء يريد هو أن يقولها (الصوت الأول) . والمثل الاعلى في ذلك هو ما نلقاه عند شيكسبير اي « كون يظل فيه الفنان الخالق موجوداً في كل مكان مختفياً في كل مكان » . ويرى اليوت في ختام مقاله « الشعر والدراما » ان اعمق انواع النقل انما يتم من خلال الايقاع في المسرحية مجتمعة . « فالعواطف والدوافع التي يمكن ان تميز وتصنف ، عواطف حياتنا الواعية ودوافعها حين توجه نحو عمل مسرحي ، هي ما تستطيع الدراما النثرية ان تعبر عنه وتكون كفاء به ، ويبدو لي ان وراء هذه العواطف والدوافع نطاقاً من مدى غير محدود ، من شعور لا نستطيع الا ان نراه لمحا بطرف العين دون ان نعيّن حيزه ونحققّه تماماً ، من شعور لا نعيه الا حين ننعزل عن العمل والحركة انعزالاً مؤقتاً » . اما ان هذا اللون من الشعور ، في رأي اليوت ، ديني في اساسه ، او موجه نحو الديني فذلك شيء يصرح به في خاتمة المقالة . فهو يتحدث بأنه يرى امام عينيه «نوعاً من سراب يصور اكتمال الدراما الشعرية ويمكن ان يكون تخطيطاً عامداً مكوناً من العمل الانساني والكلمات ، بحيث يقدم دفعة واحدة ، ذينك المظهرين من النظام الدرامي والموسيقي » فمثل هذه الدراما « حين تجلو نوعاً من مفهوم

النظام في الواقع » قد « تصل بنا الى حالة طمأنينة وهدوء ومسالمة » وتتركنا كما ترك فرجيل دانتي لنتقدم نحو منطقة لا تفيدنا فيها مصاحبة ذلك الدليل لنا .

٢ ــ الكاتب المؤتمن

في « حفلة الكوكتيل » و « الكاتب المؤتمن » اخفاق في العلاقات الطبيعية يؤدي الى ادراك الحاجة لما هو فوق طبيعي والحاجة الى التمييز بين الالاهي والانساني . فيهما يظهر الناس وهم يحاولون ان يجدوا الالاهي في الانساني ، وان يكون كذلك وفق ما يريدون . اما في « حفلة الكوكتيل » فان العلاقة الطبيعية بين الحبيبين هي التي تعجز عن ان تفي بالحاجة لشيء زائد على الانساني ، واما في « الكاتب المؤتمن » فانها العلاقة بين الابوين والابناء ؛ وفي كل منهما اناس عاديون يكادون يحطمون حياتهم وهم يحاولون ان يحصلوا من العلاقات الانسانية على ما لا تستطيع ان تمنحه ؛ وفي كل منهما شخص واحد يستكشف مصيراً لا صلة له بالعلاقات الانسانية ابداً ، وذلك هو سيليا في المسرحية الاولى ، وكولبي في الثانية . ولا يحاول اليوت ان يواجه ما هو فوق طبيعي على نحو مباشر فقد جعل مثل تلك المواجهة خارج المسرح بعد ان اخفق دور « الربات » في « اجتماع شمل العائلة » .

ولكنه يقودنا لنحس علاقة الاشخاص المتفانين دينياً بالاله من خلال ما يعملونه كأناسي ومن خلال ما لا يعملونه ، اي ما يتخلون عنه . ومن لم يكن منهم ذا مصير خاص فانه يضحي بشيء ما – محاولة استلحاق سيليا او كولبي ، وهي محاولة تجعل الواحد منهم يستبين انها مستحيلة في اية حال . وكل من هؤلاء يشعر حين تستلب منه سيليا او كولبي بلمسة من جناح روح القدس .

ولم تقترب « الكاتب المؤتمن » في نجاحها على المسرح من أختها ، ذلك ان اليوت لم يوفق في اختيار مواقف من الحياة الحديثة تظهر فيها الحاجات الدينية وكأنها تتكون مسرحياً . فنحن في الحياة نخلق من الاطفال ديناً ، ذلك يعد من طرقنا الكبرى في بحثنا عن الاله في شيء يعده اليوت محلاً خاطئاً لهذا البحث. وقد وجد اليوت تعبيراً جسوراً جلياً عن هذا الدافع في مسرحية « ايون » ؛ هناك يصور يوربيدس الظمأ الى طفل لدى كريوزا وخوثوس ويمسرح كيف يتحول هذا الظمأ الى صراع الغيارى حول البطل الشاب الجميل ، خادم هيكل ابولو ، اعني ايون الذي لم يعرف ابويه وكان من احدى ناحيتيه الاهياً اذ وضعته كريوزا بعد ان اغتصبها ابولو وطرحت الوليد لقيطاً قبل زواجها ، غير ان الاله تدخل فأنقذه . ويختم يوربيدس مسرحيته بمشهد انكشاف تجد فيه كريوزا ابنها المفقود منذ عهد بعيد ، ابن أبولو ، فيصبح وارثاً للاملاك التي

تتقاسمها هي وخوثوس . ويبدأ اليوت بتقديم شيء ممتع — ان يضع صبغة حديثة لهذه الحبكة التي تنتهي بادراك المرء انه لا يستطيع ان يجعل ابن احد الآلهة في موضع ابن آدمي وهو يرى ان المشكلة الاخلاقيـة لدى يوربيدس تتطلب حلا دينياً — التخلي عن تبني هـــذا الانسان المنذور كي ينطلق فيحقق علاقتـه بالاله . اما السيدة اليزابث ملهامر فتناظر كريوزا ، واما السير كلود زوجها فهو نظير خوثوس ، وهما ينتهيان الى ان يستكشفا ان كولبي ليس ابناً لاحدهما ، ومن ثم عليه ان يعود لخدمة الاله . ذلك هو نصف ما ادركاه اما النصف الثاني فهو ان عليهما ان يعترفا بأبنائهما الحقيقيين ، وان يتعلما كيف يحبانهم بعد مـا واجهاهم بالاهمال لانسياقهما وراء الحصول على كولبي . وعلى هـــذا النحو « يمسرح » الفصل الاخير من الرواية بقوة ادراكاً للفرق بين الالاهي والانساني ، وهو ادراك يحرر النفس من عقال . ولكن هذه الخاتمة تطلبت حبكة مجتلبة تكاد تكون غارقة في الاحالة .

واذا عرّينا المسرحية في أجزائها اتضحت الصعوبات جلية، وهذا ضروري لكي نتحدث عنها حديثاً مفهوماً . استخـــدم السير شارل ملهامر وهو مالي ناجح سكرتيراً خـاصاً أو كاتم أسرار (كاتباً مؤتمناً) شاباً هادئاً لبيقاً اسمـه كولبي سمبكنز دفع السير كلود تكاليف تنشئته ظناً منه انه ابنه لغيّة (غير الشرعي) ، ويرجو السير كلود أن تألف زوجته كولبي ، فاذا

فعلت أصبح قادراً على أن يخبرها من هو أبوه، وبذلك يتبنيانه. أما السيدة اليزابث فانها قبل زواجها أرادت أن تكون ملهمة فنان ، فحملت ابناً غير شرعي من حارس كان يرسل لها قصائد ، وفقدت أثر الطفل حين قتل أبوه وهو يصطاد ، ولم تعد تذكر ظئرَهُ التي ربَّته ووضعه الاب في عهدتها (الاغتصاب الذي قام به أبولو وطرح ايون لقيطاً) وكان اسمها هو مسز جوزارد من تدنجتون (كاهنة أبولو)؛ وتتذكر السيدة اليزابث ذلك الاسم حين تسمع أن ذلك هو اسم المرأة التي ربّت كولبي . وعلى هذا تستنتج في حالة نشوة عاطفية أن كولبي هو ابنها . أما السير كلود فكان يظن أنه خلّف ولداً من أخت مسز جوزارد (لعبة خوثوس مع الأمة حيث يظن أن ايون وليد تلك العلاقة) ولكن الواقع أن أخت مسز جوزارد توفيت قبل أن تضع طفلها ومات زوج مسز جوزارد وتركها مع وليد دون عائل ، وهكذا استكانت الى ما تولد في رأس سير كلود من ظنٍّ باطل وجعلته يعول ابنها (ليس لهذا نظير عند يوربيدس) . وقد جعل اليوت للسير كلود ابنة غير شرعية اسمها لوقاسطة ، عالها ولكنه لم يعترف بها ، وظل دائماً يشعر بشيء من الحيرة والحرج ، وقد اختار اليوت ذلك لكي يوفّر لمسرحيته ابناء طبيعيين يمكن الاعتراف بهم بدلاً من إيون . وقد أعطى السير كلود فرصة البدء في عمل لشاب اسمه «ب» كاغان على أن يتزوج لوقاسطة وهو شاب حيويّ متوقد القلب تعتبره السيدة ملهامر « دنيوي الصبغة

نوعاً ما » . وفي النهاية يظهر أن كاغان هو ابنها « المفقود » فحين مات حبيبها وتوقف دفع النقود المخصصة للعناية به تبناه الجيران وربوه ، وكان اسمه الأول الذي لم يستخدمه ابداً هو برنابا اي « ابن الإنابة » (بر = ابن ، نابا = إنابة) وكان كذلك حقاً لدى السيدة اليزابث .

كثير من المسرحيات الدقيقة تتعقد حبكاتها على نحو يبلغ حد الاحالة حين تلخص ، وكثيراً ما تحوي مواقف خارجة عن نطاق المألوف كهؤلاء الاطفال غير الشرعيين أو المفقودين. والسؤال الذي يطرح دائماً هو: هل تبلغ الحبكة التأثير المطلوب بالمعنى الدرامي . لا ريب في أن معالجة اليوت للقصة تبهظ المسرحية بعبء التفسير الرجوعي ، وما أوهى العلاقة بين خصائص حياة عائلة ملهامر في الحاضر حيث نراها والأحداث التي استخرجت من ماضي أفرادها ، فالمشكلة هي أن هذه الأحداث لا تتصل إلا من بعيد بحاجة الشخصيات الراهنة لاستلحاق كولبي . ولكن إن كانت مسألة تعيين هذه العلاقة معيقة فان في المسرحية أحداثاً واقعية ومؤثرة. وتشمل الحركة سلسلة متتابعة من المشاهد حتى يستطيع الناس إحراز كولبي لأنفسهم ، ثم خاتمة طويلة تستدعى فيها مسز جوزارد فتفجّر الخبر الذي يبددهم من حوله وينتحي أحدهم نحو الآخر .

كل امرىء منهم يجلب الى كولبي ما يراه أعزّ شيء لديه ويلتمس منه أن يشركه فيه وأن يهب ذلك الشيء قلبه :

فيقترح عليه كاغان أن يغدوا شريكين في العمل . وتريده لوقاسطة – وهي شخصية محببة – أن يعلمها فهم الموسيقى وهي أهم ما يحرص عليه – فقد تخلى عن أحلامه بأن يغدو عازف أرغن حين تبين أنه لن يكون من الطراز الاول . ولكن لوقاسطة تريد منه – على نحو أعمق – أن يشاركها احساسها بأن لها ذاتها المستقلة على الرغم من أنها لغير رشدة (غير شرعية) واسمها هو لوقاسطة (قاسطة : أي عادلة او طاهرة) . وربما كانت هي وكولبي على الطريق التي تبلـّغ الى الحب لولا أن علاقتهما المتطوّرة تتوقف فجأة حين كشفت عن أنها ابنة السير كلود . فهي تظن أنّ كولبي صدم لأنها لغير رشدة ، ولكن الذي صدمه حقيقةً هو اعتقاده أنه يمثل منها أخاً غير شقيق . وهذا الحاجز الذي يقوم دون نشوء العلاقة بينهما ناجم عن تصوّر خاطىء، ولكن قبل أن يجيء الكشف النهائي فيزيله بدأت ترى أن الشيء الذي أرادت أن تصل اليه في كولبي لا يستطيع أن يكون اساساً لحبّ بين رجل وامرأة – فتحزم الأمر على أن تتزوج كاغان :

لدي شيء أعطيه له –
شيء هو بحاجة اليه – أما كولبي فلا يحتاجني ،
ولا يحتاج أي انسان .

وتصف طبعه الخاصّ أو قدره من حيث تقف قائلة :

أنت فاتر شديد الفتور . أو ربما كانت لديـــك رنا تبعث فيك حرارة . إلا أنهـــا ليست النار التي تُحمي الآخرين ، فانت اما أناني واما شيء يختلف عنا جميعاً حتى لنعجز عن أن نصيب في الحكم عليك . هـــذا هو أنت يا كولبي .

وفي النهاية يبدو لهما صدق ذلك فالعلاقة التي يمكن أن يتبادلا المودة على أساسها انما هي العلاقة بين الأخ وأخته . وهما يجدان علاقتهما أثناء عثورهما على المصير الصحيح المقدّر لكولبي – أي أن يصبح قسيساً أو شيئاً قريباً من ذلك ، وان لم ترد كلمة « قسيس » ثمة . أما السبب الذي به أخفق الحبّ الرومنطيقي في أن ينمو في قلبيهما فانه لم يعـــالج من زاوية المشاعر الجنسية (قد يخطر على البال بطريق المفارقة تلك اللحظة مع فتاة اللبلاب في قصيدة « اليباب ») وبدلاً من ذلك تظل المسرحية ملتزمة بفكرتها الأساسية وذلك بأن تُظهر كيف أن التقاءهما يصـور احساس كل منهما بنفسه من حيث علاقة كل منهما بالأبوين ، وذلك أنهما غير شرعيين وقد تربيا يتيمين .

أما الذي يريد السير كلود أن يتقاسمه وكولبي فهو بالطبع – في نهاية الأمر ـــ اسمه وهويته ، وقبل ذلك عمله ، وما هو أقرب الى نفسه من عمله ، أعني حبه للفن . فقد رضي السير كلود في سبيل الاستمرار بعمل أبيه خيبته واخفاقه في

الفن ، وهذا يجعله يرى من الحق أن يفعل كولبي مثل فعله . كان الرجل الشيخ قد أراد أن يكون خزّافاً فوجد أنه لا يستطيع أن يكون خزّافاً من الطراز الأول أبداً ، فأسلم نفسه الى جمع الأشياء الجميلة التي يحتفظ بها في غرفة خاصة — وهو يتوقع من كولبي أن يسلم نفسه – حين يكون وحده – الى اللعب على بيانو مرهف جداً اشتراه له ، وهو يُسرّ الى الشاب ما تعنيه مجموعته في نظره :

ولكني حين أكون وحدي،وأطيل النظر في شيء ما،
أحس أحياناً بأني أنا ذلك الصانع الذي تحدثت عنه
أحس بنشوة معذبة .
تجعل الحياة محتملة . ذلك هو كل ما لديّ .
وأظن هذا يقوم مقام الدين :
مثلما أن استطلاعات زوجتي
في ما تدعوه حياة الروح
نوع من التعويض عن الدين
بل أجسر على أن أقول إن المتدينين حقاً
—وما عرفت منهم أحداً— يستطيعون أن يجدوا الاتحاد؛
ثم هناك أهل العبقرية ؛
ويبدو لي أن هناك آخرين يعيشون في خير الأحوال
في عالمين ، وكل منهما عالم من دعوى زائفة .
أولئك هم انت وانا ، وربما أريتك يوماً ما
مجموعتي .

لعل أول استجابة يحسها المرء نحو هذه القطعـــة ، وهو يراها منقطعة عما حولها، أن يتساءل متعجباً : أية فائدة تجنى من تخفيف الفكرة التي تقوم عليها الرباعيات ، على هذه الصورة؟ لا ريب في أن « الكاتب المؤتمن » تشكو فقراً في الابتكار ، فان اليوت يعيد فيها استخـــدام الموضوعات والمواقف التي استخدمها من قبل ، ويستمد من عروق قد نضبت فيها الحياة، عروق الحديث المتقن والطموح الراقي . ولكن الفائدة التي يجنيها من هذه المادة ليست تالفة. فالمعنى الهام في مثل خطاب السير كلود درامي لاننا في قرائنه نحسّ أنه يشبه ضغطاً من حيث صلته بالمقاومة المهذبة اللطيفة الراسخة التي يبديها كولبي ، ونقف عند افتراض السير كلود ان التمويه ضروري اذا قارناه بافتراض كولبي حين يقول :

لكن ... شيئاً فيّ
يثور على قبول مثل هذه الشروط
ما كان أبسط الأمر لو لم تكن لي أباً !

وتكتسب ايماءة السير كلود نحو كولبي مغزى اذا قورنت بإيماءة زوجته. ويسرف المشهد الافتتاحي في تصوير ما في السيدة اليزابث من لوثة غير مستغربة من مثلها غير أنها حين تظهر على المسرح وقد عادت من دراسة « ضبط العقل » مع «طبيب

مدهش في زوريخ » فانها تمهد لكوميديا ممتعة وهي تحاول أن تكتسب كولبي بطريقتها . فتقرر على التوّ ان اسمه الأول هو اسمه الأخير ، وانها يجب أن تزخرف غرفته حسب ذوقها :

زوجي
لا يفهم أهمية اللون
في خدمة الحياة الروحية ، يا سيد كولبي .

وعندما تتحدث بدورها الى كولبي حديثاً جـاداً تثبت حماقتها أنها ذات لون خاص بها من الحكمة ، فهي واثقة من ان طفولتيهما متشابهتان – فالشركة في طفولتين تاعستين هي نظير الشركة التي يريدها السير كلود في خيبة الآمال الفنيـة ، فكل منهما طريقة شائعة يعبر بها الناس اليوم عن الحاجة الروحية؛ والحق أن طفولتيهما المختلفتـان تشتركان في أن كـلا منهما استؤنفت اضطراراً ؛ أما هي فلأنهـا كانت تمقت من يدعون أبويها ومربيتها وأقرباءها المستكلبين الذين لا يحصون عـدداً « وانما يقتلون الأشياء ويأكلونها » :

هل تعلم أنني كنت أحب أن أعتقد حقاً
بأنني كنت لقيطة – أتراني أعني « طفلا بديلا » ؟
وتستذكر كيف تعودت أن تؤمن باستئناف التجسد :

كان ذلك في مرحلة واحدة . ولكن ما أشد ما كان
ييسر الأمور !

أن يستطيع المرء ان يتصور بأن ابويه الدنيويين
ما هما إلا وسيلة يملكها ليستخدمها
كي يستأنف تجسده . وان أسلاف المرء الحقيقيين
هم وجوده السابق في كل مرة وجدوا فيها . نعم ان
فينا شيئاً ،

فينا جميعاً ما لا يعد وراثة
وانما هو شيء فذ متفرد . شيء كُنَّاهُ
منذ الأزل . شيء ... صادر عن الله
وهذا يعني أننا الى الله أقرب مما نحن للآخرين .

وتستعمل خواطر التقطتها مما طفا على وجه البحر الثقافي في مجتمعها ، أو طرحه ذلك البحر إلى الساحل ، فتقول شيئاً كثيراً عن نوع الشخص الذي يمثله كولبي : ذلك أن أوهام طفولتها تقترب كثيراً من واقعه . أما أن كولبي كان نوعاً من لقيط فذلك شيء ظهر في استجابته لالتماسات السير كلود بعد أن تحدّث هذا عن علاقته بأبيه :

تحدثتَ عن الانضواء
ولكن عجزك عن فهمه ،
فهم ذاك المرء الذي تحدثت عنه – ذلك في نفسه علاقة

أب بابنه . لا بد أن يحدث ذلك كثيراً .
وتلك المصالحة التي تمت بعد موته
تمنح العلاقة كلاً . لقد كنتَ ابنه دائماً
وما يزال هو أباك . لتمنيت أنه كان .
لدي شيء أنضوي تحت جناحه ؛
هناك شيء مفقود ، يجعل بيني وبينك فرقاً
وذلك هو الذي كان بينك وبين أبيك وهو كائن
وسيظل أبداً كائناً .
بدأت أرى كيف كنت دائماً أتصورك
نوعاً من حامٍ ، من مموّل كريم
أقرب الى الراعي منك الى الأب —
الأب الذي لم يكن معي في سنوات الطفولة .
لقد ذهبت تلك السنوات الى الأبد . السنوات العجاف
آسف أشد الأسف اذ أقول هذا
ولكنه يفسّر ما كنت أقوله قبيل قليل
حول الثورة على الشروط
التي فرضتها الحياة .

فبما أن كولبي لقيط أو كاللقيط فكذلك هو بديل أو كالبديل (لا تعرف السيدة اليزابث ما وجه العلاقة بين

اللفظتين ولكنها تتحسسها) وهو يقول للسير كلود : اذا كان للمرء أبٌ تقبل هذا المرء التسويات التي يفرضها بحسن الأسوة – أي قابله بالانضواء ، فان السير كلود تحدث الى كولبي أنه كان طوال حياته منضوياً تحت جناح أبيه . ولكن اذا لم يكن للمرء أب ، فهذا يعني ضمناً أن الأطفال البدائل الذين تحطمت لديهم رابطة الأب بابنه توجد لديهم حاجة ماسة جداً للانضواء تحت جناح أب يقف من وراء جميع الآباء ؛ وهكذا يرفضون التسويات التي تقوم عليها ضروب الاستمرار بين حياة وحياة . غير أن هذا المعنى الضمني لا يدخل في نطاق التمثيل ولا في نطاق التصريح بالكلمات ، وانما نحن نساق اليه ونستنتجه؛ذلك أن الحاجات التي يجيء بها مختلف الشخصيات الى كولبي تخلق مجالاً من القوة التي تحدد وجهة الحركة وتبدؤها . وهي حركة لا يمكن تحقيقها الا بتحطيم علاقة الأب بالابن ، تلك العلاقة التي يحاول كل من السير كلود والسيدة اليزابث انشاءها .

فهما يريدان الأشياء أن تتحقق على الوجهين دون أن يتبينا حقيقة ما يريدان ؛ وما تكاد السيدة اليزابث تجد رابطة القربى بكولبي على أساس من أننا جميعاً « قد جئنا مباشرة من لدن الرب » حتى تسمع عن مسز جوزارد فتطفر الى أن تستنتج أن كولبي « جاء منها مباشرة » ، وهذا موقف كوميدي ساخر دقيق . وتكون نتيجة ذلك أن تُدْعَى

مسز جوزارد – وهي شخصية كوميدية مدهشة مبتكرة ، هي أم في العماد جنيّة السمات ، من الضواحي ذات كرامة دفاعية تتميز بها الطبقة الوسطى ، الا أنها تجيء في طريقة هذرية صارخة حتى لتعكس الموقف ضدّ جميع الناس العظماء الذين قد علقوا آمالهم على ما ستقول . وتتلفظ بجمل حادة كاهنية ترتّب المصاير والأقدار كأنما تستخرجها من جراب جلدي خدّده استخدامها الكثير له في اللفّ على الحوانيت . كل ما يتصل بها يقول بلسان الحال : ان الحياة كَرْهٌ على كره بالشدّة والضرّاء ، لا يجد المرء فيها طريقه دون مؤونة فادحة ولا يجدها أيضاً مهما يبذل فيها من جد . ويستخدم اليوت ما في حكايات الجنيات من مشاعر وأحاسيس ليصوّر الخطر الكامن في « شبيك ! لبّيك ! » – أي الخطر في تحقيق الأماني والأحلام :

ابن من تريد ان تكون يا كولبي :
ابن السير كلود او ابن شخص آخر
مجهول صامت ؟ رجل مات ، يا كولبي .
تدبر ما تقول قبل ان تقوله ...

سيكون لك ما تتمنى . وعندما تنال ما تتمناه .
فعليك ان تعقد بينك وبينه صلحاً وترضى به ...

عندئذ اقول : وداعاً . لقد نال كل منكم امنيته .

على هـذا النحو او ذاك . اما انا وانت يا سير كلود
فقد نلنا امنياتنا منذ خمسة وعشرين عاما
ولكننا اخفقنا في ان نلحظ يوم نلناها
ان العقد كان موقوتاً .

ويتمشى الجانب الجاهم من دورها مع النزعة الواقعية في الخاتمـة لدى اليوت ، مناظرةً لتحقيق الاماني في المنظر الانكشافي القديم لدى يوربيدس في الختام . ومثل هذه المشاهد تصور الانضواء الكلي او الانسجام الذي نحس نحوه بحاجة مستكنة وقد تحقق عمليـاً بين بني الانسان ، وما احساسنا بالحاجة اليه الا لاخفاق منينا به في علاقاتنا الواقعية : فدور مسز جوزارد الذي تقوم فيه بما تقوم الجنية الجاهمة معناه ان مثل هذه الامور لا يمكن ان تحدث ، اي ان لحظة من التجريد الاستعلائي لا تستطيع ان تسمن ما سماه كولبي – على نحو مؤثر – « السنوات العجاف » (كذلك صحيح ايضاً ان مشاهد الانكشاف والتسوية الانسجامية يمكن ان تعالج على نحو يجعلها نماذج من التسوية الانسجامية مع الاله ، فقد رأى اليوت استئناف الاتحاد في « بركليس » على هذا النحو ، وبذلك تشهد « مارينا ») .

غير ان هناك جانبـاً آخر في مهمة مسز جوزارد يعد مضحكاً باعثاً على الجذل فهي في النصف الاول من المشهد

تكون محوراً لتغيرات سريعة مضحكة توحي بان اي امرىء يمكن ان يكون أي امرىء آخر :

ولكن في هذا تستطيعين ان تساعدينا يامسزجوزارد:
هل تعرفين امرأة اخرى تدعى مسز جوزارد ؟

اما ان كل شيء كان يعتمد على اسمها السخيف فذلك شيء يوحي ان الاسماء سخيفة وان الهويات قد تصبح من قبيل الاتفاقات العارضة :

السير كلود : اعتقد يا اليزابث انك قد وجدت ابنك.
اجرسن : ما يزال هذا بحاجة الى تأييد .
السيدة اليزابث : وبحاجة الى ان استطيع الانسجام مع هذا الوضع. (يعود كولبي ومعه كاغان ولوقاسطة)
كولبي : اخبرتهم ان يستعدوا لتلقي مفاجأة
السيدة اليزابث : برنابا ! هل اسمك برنابا ؟

نجح هذا اللون الضاحك على المسرح نجاحاً بالغاً وكان الاداء الكوميدي نفسه حافلاً بالمعنى ولم يكن خروجاً على الموضوع ، فهذا السخر من الهويات الخاطئة يعصف بمفهوم الابوة الذي سيعتمد عليه كثير مما يلي . وتصبح السيدة اليزابث هي محور الكوميديا لانها تستند بشدة على اعتقادها ان كولبي هو ابنها . ومن خلال الانتقالات الكوميدية نحس بضخامة

الاشياء وتتناثر العلاقات منتكسة وتنفتح مصاريع الحياة ويمهد العثور على كاغان الطريق لانطلاق كولبي وفقدانه .

وعندما يتم هذا تتغير النغمة ذلك لان السير كلود شخص اقرب الى ان يثير الشفقة من ان يكون محوراً للسخرية فله دور من حيث صلته بكولبي يوازي دور الام من حيث علاقتها بالبطل في « اجتماع شمل العائلة » . لقد قال اليوت في مقاله « الشعر والدراما » ان « عواطفي اصبحت كلها مع الأم .. وقد اصبحت ارى في البطل الذي خلقته صلفاً مغروراً لا يطاق » . غير ان كولبي ليس صلفاً مغروراً ، ولقد حقق اليوت نصراً حين استطاع ان يخلقه في الدور السالبي الذي قام به دون ان يكون مصاباً بالصلف والغرور . وقد تم ذلك لاليوت بأن خلق شاباً فيه احجام القوة الشاذة التي لم تجد نفسها بعد، وهي قوة لا تقاس بموقفه ، غير انه لم يكن فيه احجام الضعيف وتردده . ويصبح السير كلود شخصية مؤثرة حين يفقد السيطرة على نفسه اذ يفقد ابنه .

ما هذا ؟ آه وداعاً يا مسز جوزارد

(تخرج مسز جوزارد)

ماذا حدث ؟ هل ذهبوا ؟ هل يرجع كولبي ؟

السيدة اليزابث : زوجي المسكين !

(تجتاز لوقاسطة نحو السير كلود وتركع بجانبه) .

ولا يقول شيئاً ، بينما يذهب كاغان في البقية القصيرة من

المشهد في تأملاته فيرى « اننا جميعاً وقعنا في الغلطة نفسها » و « اننا اردنا لكولبي ان يكون شيئاً لم يكنه » هـذا بينا تقول السيدة اليزابث : « كلود ، علينـــا ان نحاول لنفهم ابناءنا » ويجيب كاغان لنفسه وللوقاسطة قائلا اننا « لنود ان نكون في نظركم شيئاً ، لو اذنتم لنا ». وقبل ارخاء الستارة ، وبينا لوقاسطة تطوق السير كلود بذراعها ، تنتهي المسرحية بقـــوله :

لا تتركيني يا لوقاسطة
إجرسن ! هل تصدقها حقاً ؟
(اجرسن يهز رأسه أن نعم)

هذا مشهد انكشافي بالغ التأثير بين أمثاله من المشاهد — وهو من النوع المزدوج فقد جاء الانكشاف لما يستطيعون أن ينالوه وقد منح حدة وواقعية بسبب انكشاف مـــا لا يستطيعون نيله .

والشخصية الوحيدة التي أجد صعوبة في فهمها هي اجرسن الذي يعطي بهزة رأسه شارة الختام ؛ فهو الكاتب المؤتمن السابق لدى السير كلود وهو يعود في لحظات الازمـــة من معتزله في الضواحي ، وهو صورة مسيحية من كريشتون المبجل . أي انه أفضل من رئيسه ولكنه لا يبدي ذلك بسبب النظام الطبقي المبجّل . وقد روي أن اليوت أخبر إ . مارتن براون بأن إجرسن هو أكمل المسيحيين تطوراً في

المسرحية (تلك ملحوظة كاشفة تدل على غايته في تقديم ناس يتطورون نحو المسيحية) ومن خلال اجرسن يوحي الكاتب بالمصير المسيحي الذي سيلاقيه كولبي – على نحو جليّ . فعندما تكشف مسز جوزارد عن أنه ابن عازفٍ على الأرغن لم يصب كبير نجاح ، يتمنى أن يعود الى مهنته في العزف على الارغن ، ويجيء اجرسن فيقترح عليـــه ملء المكان الشاغر لديه . فهو يريد كولبي أن يتوظف في أبرشيته ويمنح تجربة عادلة :

ان مجلس الكنيسة الأبرشي سيكون مسروراً ،
وأنا رجل لي شيء من نفوذ . فأنا خازن القسيس .

وربما أفاد في هذا الموقف بعض الافادة أن اجرسن لم يستعمل « أنا » هذا الاستعمال من قبل . فكل شيء ذو ألق وضاء وهو حريص على أن لا يورد ما تشتمّ منه اساءة :

المخصصات ضئيلة –
بل أخشى أن تكون ضئيلة جداً . لا تبلغ مقدار الكفاف .
ولا بد لنا من أن نتدبر طرقاً أخرى
تدر دخلاً . دروس بيانو مثلاً ؟
ذلك كله اجراء مؤقت . لأنني يا مستر سمبكنز
– وأرجو ألا تعد ذلك قحةً مني –
لا أرى لك أن تنفق عمرك كله عازفاً على الأرغن
وأنا أظن أنك ستجد لك ذات يوم حرفة أخرى

لقد عملنا معاً يومياً ، كما لا يخفى عليك ،
مدة قصيرة ، وقد راقبتك عن كثب
يا مستر سمبكنز! قد تفكر أن تقرأ للجمعيات الدينية
وتظل لك موسيقاك . بل يا مستر سمبكنز
ان « منتزه يوشع » ربما لم يكن إلا خطوة
نحو وظيفة الترتيل ! والى رتبة الكهنوتية !

وهلم جرّا من أوه يا مستر سمبكنز ونعم يا مستر سمبر ! وهذه الأبيات تبدو في نظري سخيفة ولعلّ ذلك من تحيز الطبقة الوسطى الأمريكية التي أنتمي اليها ضد جميع أهـــل المنزلةِ الدنيا من الطبقة الوسطى الانجليزية . وربما كان أسخف من ذلك أن يقال هذا الشيء نفسه بروح دينية عميقة ، ولا يهم أية بيئة محلية ، واسم محلي يقرر اليوت أن يمنحها للدين ، فهناك صعوبة ناشئة من أنّ أموراً اجتماعية مواكبة مزعجة تدخل في نطاق المسرحية . وغاية اجرسن أن يبيّن كيف أن الكنيسة تسمو على فوارق الطبقات ، فتلك أول لحظة يتقدم فيها مبارحاً دور المعوان المتحرّز المنكر للذات . كذلك فان دور اجرسن يمثل الشذوذ الوحيد على الميل العام وهو استلحاق كولبي . وتكون الخطة في النهاية أن يعيش كولبي مع اجرسن وزوجته ، بينما هو قد شرع مبتدئاً عمله في « منتزه يوشع » ، لكن ذلك لن يتجاوز فترة البداية ، ومع أنه سيحتل الغرفة التي أصبحت شاغرة بعد ان فقد اجرسن ابنه في الحرب ،

فمن الجلي ان اجرسن يريد ان يراه وهو يمارس عملاً آخر سوى الذي هيأه له . (ويكون قد أنجز شيئاً بحيث لا يحتاج أحد أن يقول شيئاً في « حرفة أبيه » . وكم تمنيت لو أن اليوت تنازل عن تلك التورية البديعة في اسم المسرحية فانها ما تزال تَخْفِقُ تحت العنوان*) . ولعلّ اليوت في خلقه لشخصية اجرسن قد استنقذ من أجل أغراضه ذلك الدور الذي يعطى للخادم الكامل . واذا استطاع المرء أن يتسامح فيتقبل الابتسامة البلهاء (سمبر) فان من المزعج أن يكون نكران الذات المسيحي غير متميز من نكران الذات العبودي.

على أية حال ليست الصعوبة في ذكر المسيحية أمراً أساسياً فقد جعلها اليوت ثانوية حين نقل احساساً بالحاجة الدينية محتشداً من خلال التعبيرات عن الأديان الواقعية المؤقتة التي يعتاش بها مَنْ حول كولبي . وهذا لا يحدد وحسب الوجهة التي يساق فيها كولبي ، دون اعتماد على تحديدات كنيسة قد تعني الشيء الكثير، بل انه يعطي اولئك الذين يهتمون بكولبي فرصة للحصول على ما هو في النتيجة عمل ديني دون أن يسمى كذلك — أعني التضحية بكولبي نفسه .

وعندما أخرجت المسرحية أول مرة في بوسطن أصْلَدَتْ جميعها فلم تَقْدَح في النفوس ، إلا الفصل الأخير منها . وبعد

---

* يعني المؤلف ان كلمة clerk ذات معنيين : كاتب ورجل دين ؛ وكان اجرسن كاتباً لدى السير كلود ثم اصبح مرتسماً في الكنيسة .

أن أحرزت معرفة وثيقة بها تراءت لي أنها غير خالية من العنصر الدرامي الا في مواضع قليلة قاحلة ولكنها ، حتى يبدأ الفصل الأخير ، عسرة على التمثيل . فالأحاديث والمناقشات التي يتوصل فيها الناس الى كولبي لا تتيح فرصة للالتفاتات الدرامية الحادة . ولعل التغير الدرامي الجليّ الحادّ في هذا الصدد ـ قبل أن يثور السؤال : من هو كولبي ؟ فتبدأ به الحركة الثانية ـ انما هو سوء الفهم المقتسر حول الزنا بمحرم ، وذلك هو ما يقلب العلاقة بين كولبي ولوقاسطة . ولكن الممثلين الذين كانوا يعرفون ما هم فيه والجمهور الذي ألف الرواية وجدوا في تلك اللقاءات فرصاً لتعديلات في المشاعر ممتعة مثيرة ـ وهي تلك الفرص التي يقدمها المسرح الفرنسي الكلاسيكي على نحو أخفّ . وخلال العرض الأول لم يبد أن هناك فهماً شمولياً كافياً على كلا جانبي المضاوىء المسرحية ، وربما كان عرض آخر خيراً من ذلك . وقد يؤثر المرء أن لا تقرأ المسرحية قبل عرضها (ويؤكد اليوت أن تلك كانت غايته) ولكن كثيراً من النتاج الفني الدقيق يتطلب قراءة متمعنة ولا يفقد حيويته أبداً لدى التمثيل بسبب تلك القراءة ؛ وبعد ذلك النصف الأول المقيّد الكشّاف تعوّضُ المسرحية على الجمهور بما تعرضه من فكاهة ومشاعر في الفصل الأخير ، ولا شيء يوقف هذه الفكاهة حالما تظهر مسز جوزارد على المسرح .

٣ ــ حفلة الكوكتيل

حين حوّر اليوت مسرحية « ايون » حال بينها وبين الوفاء بالامنية التي تسعى للعثور على العنصر الإلاهي في الانساني؛ وحين عالج « ألقست » نهج هذا المنهج نفسه . أما يوربيدس فانه يحتفظ بالحبكة التي تشبه القصة الشعبية دون مساس بها، بينا هو يعالج بواقعية مزعجة ما يحتوي موت زوجةٍ فداءً لزوجها من مشمولات انسانية وما في سماح زوج لزوجته أن تموت في سبيله من دلالات ضمنية ؛ وبما أن الزوج أدميتس كان ملكاً تحميه الالوهية فان ما قامت به زوجته ألقست يعدّ من احدى النواحي تضحية دينية . أما سيليا التي صوّرها اليوت فانها كانت تسعى في صلتها بامرىء عاديّ لتعثر على طريقة تنذر فيها نفسها للاله ، دون أن تعرف ما كانت تسعى اليه . وتبدأ أحداث الرواية بالنسبة لها بأن تستكشف ان ادورد لم يكن الا بشرياً وتنتقل خلال درجات الكشف، وهي في عيادة الطبيب النفسي ، الى أن تعلم أن « ما سعت اليه في الموضع الخاطىء » قد يتم السعي نحوه في حياة منذورة ، وينتهي حسبما تعلم بموت على أيدي متوحشين لم يتنصروا ، حينما كانت تعمل في هيئة تمريض ، معتنية بالمسيحيين من أبناء ذلك البلد في غابة تفشى فيها الوبأ . وبذا تنتقل الأحداث بالنسبة لها من دين الحبّ الانساني الى الدين ــ من محاولتها ــ على نحو من تصور خاطىء ــ أن تفعل ما فعلته ألقست ، الى

اسلام نفسها لله .

وقد « رأى اليوت في القست شخصيتين ـ المرأة العادية والقديسة » [٥]. كذلك لفينيا تموت ايضاً على نحو ما رسم الطبيب النفسي او بتحريض منه على الاقل ؛ فترتحل مخلفة ادورد مسئولاً عن حفلة كوكتيل (وفيها الطبيب النفسي متخفياً في صورة واحد من الواغلين) فاذا عادت في اليوم التالي وضّحت الأمور بقولها :

ظننت انني اذا متُّ
وفقدتني ، انا التي كنت منك شبحاً لك
فقد تستطيع ان تجد طريقك عوداً
الى زمان كنت فيه حقيقي الوجود ....

وتؤدي الاحداث بالنسبة لكل من ادورد ولفينيا في اتجاه مضاد لاتجاه سيليا . وتبلغ حد انفلاتهما من البحث عن العنصر الالاهي في الانساني . وكل منهما قد نشب في حادثة حب : اما لفينيا فتعلق، بمداورتها بيتر كولب ، في رباط ينفصم قبل بدء المسرحية ، وكانت في ذلك تسعى لتفوز بحب امرىء ذي طبيعة عذبة حادة كي تحس انها مطلوبة محببة . واما ادورد فقد قبل من سيليا اهداءها نفسها اليه كي يكون لديه شعور الواثق بانه قادر على الحب فاذا ارتحلت لفينيا كان ارتحالها كافياً ليجعل ادورد يدرك انه يود استعادة زوجته وان علاقته بسيليا لا تؤدي الى شيء . ولكن حين تعود لفينيا يتم

منظر صاخب من « نقار » المتزوجين يدل كيف يستغل كل منهما الآخر عاذلاً مؤنباً. لقد قال اليوت في « ملاحظ لتعريف الثقافة » ـ تمثيلا على ما يحدث عندما ينشأ سوء الفهم بين الثقافات : «من طبيعتنا نحن البشر اننا حين نعجز عن ان نفهم انساناً آخر ولا نستطيع اغفاله وتجاهله ، ان نوجه نحوه ضغطاً لاشعورياً لكي نحوله الى شيء نستطيع فهمه ، وكثير من الازواج والزوجات يوجهون هذا الضغط احدهم للآخر » . وهو يصور في العلاقة بين ادورد ولفينيا رجلا معرضاً لهذا الضغط راضياً به ليجعل من زوجته نوعاً من القوة الخارقة للطبيعة البشرية :

ثم عدت ، انت
ملاك الدمار ـ وصدق ما أحسست به
وثمت لمستك ، في بعض اللحظات ، لا يتم الا الدمار
رباه ! ماذا جنيت ؟ الأفعى . الاخطبوط .
أأصبح بعد كل شيء ما تريدين ان تصنعي مني ؟

وفي غرفة العيادة يكون الانكشاف حسبما يعبر عنه السير هنري هاركت رايلي :

ما اكثر ما تشتركان فيه . انكما تشتركان في نفس العزلة ،
فهذا رجل يجد نفسه عاجزاً عن الحب
وهذه امرأة تجد أن ليس لها من رجل يحبها .

لفينيا : يبدو لي أن ما نشترك فيه
يكفي ليجعل الواحد منا يمقت صاحبه .

رايلي : بل انظري اليه وكأنه الرابطة التي تصل بينكما
فمذ كنت في حال من عدم الاستبصار
كنت تستطيعين دائماً أن تقولي : « لم يستطع ان يحب
أي امرأة »
وكنت انت تستطيع دائماً أن تقول : «لا رجل يستطيع
أن يحبها » .
فكان احدكما يتهم صاحبه بأخطائه الذاتية
وبذلك كان احدكما يتحاشى فهم الآخر
أما الآن فما عليكما إلا ان تعكسا المقولتين
وتقرناهما معاً .

تمتاز طريقة اليوت بأنه يجعل الحالتين الموجبتين مفهومتين ضمناً ، كأن يقال : « ما دمت أعجز عن الحب فأنت غير محببة . عفواً » . و « ما دمت أنا غير محبب فأنت لا تستطيعين الحب – عفواً » . ولكنه ينقل تغير القلب نقلاً مؤثراً بوسائل درامية وبخاصة حين يتواجهان بدلا من أن يستمر كل منهما في الحديث على حدة مع الطبيب :

لفينيا : اذن ماذا نستطيع أن نعمل
حين لا يمكننا أن نتقدم أو نتأخر ؟ ادورد !

ماذا نستطيع أن نعمل ؟

ادورد : علينا يا لفيتيا ان نستخرج من هذه النصبة الرديئة
خير مـــا فيها .
ذلك هو ما يعنيه الطبيب

رايلي : حين تجد يا مستر تشمبرلين
أن استخراج خير ما في النصبة الرديئة هو أقصى ما
يستطيعه كل انسان
- ما عدا القديسين طبعاً، شأن هؤلاء الذين يذهبون
الى المصحات - فانك ستنسى هذه العبارة
وبنسيانك لها تغير الحال .

وبعد سنتين تقام حفلة كوكتيل ثانية وفيها كان الحال قد تغير . وقد نقل لنا الفصل الأخير الموجز نقلاً مقنعاً، باشارات تعدّ في ذاتها تافهة عادية ، ان كلاً من الزوجين تعلّم كيف يحبُ صاحبه ويلوم نفسه . لقد تخالفت الطريق بالحركتين في المسرحية ، فوجـــد ادورد ولفينيا طريقهما الى الانسانية ، ووجدت سيليا طريقها الى الالوهية .

تحدث اليوت حين كتب « فكرة مجتمع مسيحي » عـام ١٩٤٠ عن « النهاية الطبيعية للانسان - الفضل والطمأنينة في الهيئة الاجتماعية - للجميع ، والنهاية الفوق الطبيعية - الجمال - لمن كانت لهم عيون يبصرون بها ذلك الجمال » . فمسرحية

حفلة الكوكتيل كما قلت في البداية أول مسرحية لاليوت تقدم للانسان نهاية طبيعية وترى في هذه النهاية صحةً وتوليها اعتباراً . أما في « اجتماع شمل العائلة » فقد طلب الى الجمهور أن ينتحل نظرةَ داعيةٍ أصبح الطبيعيُ لديه لاواقعية كابوسية، ويظهر لنا الفرق بين المسرحيتين واضحاً اذا نحن قارنا الطريقتين اللتين اتخذ فيهما الصرّار كلٌ من هاري وسيليا رمزاً لهذه اللاواقعية . فيقول هاري في « اجتماع شمل العائلة » وهو مرتحل :

دعي الصرار يصرّ . ان جون راجح الكفة .
كل ما لديّ فهو له . لا يمكن لأذىً أن يصيبه .
ما قد يحطمني سيكون سبب حياة لدى جون .

أما سيليا فانها حين يسقط القناع عن عينيها ترى ادورد رؤية تذكّر بتصورات كافكا :

أصغيت الى صوتك ، الذي طالما ملأني نشوة
وأصبح صوتاً آخر ـ لا . لم يعد صوتاً .
فان ما سمعته انما كان صرير حشرة
جافاً ، لا نهاية له ، خواء ، غير انساني ـ
وربما تستطيع أن تحدثه لو حككت رجلاً برجل
او كما تفعل الجنادب .

ادورد : لعلني أنا كذلك جندب .

دوسيني ان شئت .

سيليا : لا . لا أريد أن أدوسك .
ولست أنت كذلك ، ذلك هو ما تبقى
مما تصورتك ان تكون . أنا أرى الآن شخصاً آخر ؛
أراك كأنما أنت شخص لم أره من قبل
والرجل الذي رأيته من قبل كان ظلاً
لشيء أردته ـ ذلك ما ادركه الآن ؛
لا ليس لشيء أردته ـ بل ظلاً لشيء طمحت اليه
شيء أردت له في استماتة أن يكون ،
ولا بد أن يتحقق في مكان ما ـ لكن ما هو وأين هو ؟

ادورد : انني لأدرك الآن انني إنما كنت أستغلـّك
وأتوسل اليك ان تسامحيني .

وتتجاوز سيليا هذه الرؤيا الـــكابوسية إلى موقع لم يبلغه هاري،ومنه تستطيع أن ترى ادورد انساناً عارياً من أوهامها وحقائقها معاً ، ذلك أنها ـ مثل ادورد ولفينيا ـ لم تكن لترى الطبيعي وتحترمه بما هو فيه إلا حين تخلت عن سعيها للعثور على ما فوق الطبيعي في الطبيعي

وقد وجه نقد كثير الى الفصل الأخير ، الذي تمت فيـــه عملية التفرقة بين الانساني والالاهي . وقد قال اليوت ان ذلك الفصل « يبرأ قيد شعرة ـ ان قدر له ان يبرأ ـ من التهمة بأنه

ليس فصلاً أخيراً وانمـا هو خرجة ختامية » . واعترض آخرون على أن موت سيليا عند كنكانجا ناءٍ بعيد بحيث لا يمكن أن يصبح واقعياً بخبر ، وأن الخبرَ نفسه صادم للنفس بما فيه من استخفاف ، ذلك أنه ينتقل من فكاهة دائرةِ شئون المستعمرات حول القرود وأكلةِ لحوم البشر الى سيليا ، وقد « صلبت على مقربة من قرية نمل » . وكانت استجابتي له ، عندما رأيته على المسرح ، مشوبةً غير خالصة : فقد وجدت أن ليس هناك من وجه لايراد ثرثرة اسكندر حول مهمته في المستعمرة ، وأثارني النبأ عن سيليا ، لكن أحسست أنني مسوق الى سماعه سوقاً . غير أني اليوم أجد الفصل اكـــثر إرضاءً ، إذ يبدو لي أن شيئاً ما يحدث حقاً ، لا في الخبر ، بل يحدث للذين يسمعونه . وعند التأمل نرى ان مهمة سيليا لا تبدو نابية أو مقتسرة ، فقد تخيلها اليوت تعمل في منطقة يواجه فيها المسيحي الانجليزي أشد المسئوليات تحدّياً . وهو يقول في « ملاحظ لتعريف الثقافة » انه من القلب للقيم « أن تقدم للناس حضارتك أولاً ثم تقدم لهم دينك ثانياً » . ومــع هذا فانه يرى التنبيه الى مشكلات المناطق المستعمرة أمراً جدّ واقعيّ ويختم هذا بقوله اننا « حين نتنبه إلى ... المنطقة المحدودة فعندئذ فقط نعرف خير معرفة ـ وفي نطاق تلك المعرفة يكون لنا فرص كثيرة للقيام بالعمل الصحيح ـ اننا نكافح شعور اليأس الذي يغزونا ، حين نطيل الوقوف عنـد ضروب المحيرات التي تقع وراء تقديرنا » . وتتحدث سيليا

عن الحب العادي بين الرجل والمرأة وتقول : « ان لم تكن هناك طريقة أخرى . . فأنا أحس أني يائسة » . غير أن تفانيها في سبيل نوع آخر من الحب يهيىء لها أن تعانق في مهمتها التمريضية : « ذلك اليأس الذي يغزونا » وأن تحكم السيطرة عليه ، وبذلك تقدم لسكان البلاد دينها أولاً وحضارتها ثانياً . « ووجدنا سكان البلاد قد بنوا لسيليا شيئاً يشبه المزار » .

أما حديث اسكندر الحاذق فينزلق فوق طبقة رقيقة من الثلج حين يتحدث عن القرود وهي تحتشد وتدمر ممتلكات السكان الوثنيين الذين ينظرون الى القرود نظرة اجلال بينا كان السكان المتنصّرون يأكلون القرود وبذلك ينتعشون ـ حتى يثور السكان الوثنيون :

وبدلاً من ان يأكلوا القرود
يأكلون المسيحيين ·

جوليا : المسيحيين الذين أكلوا القرود

اسكندر : ان ابن البلاد فيما أرى ليس منطقياً .

جوليا : اني لأعجب اين كنت تذهب بنا وانت تتحدث عن القرود ...

ادورد : وهل قتل أحد من النزلاء الانجليز ؟

اسكندر : نعم ولكنهم لا يؤكلون عادة

فاذا ما قضى هؤلاء الناس على اوروبي
لم يعد في نظرهم صالحاً للأكل .

ونحس في رباطة جأش اسكندر ما يحف بالموقف الاوروبي عامة من خطر . وعندما نعرف القصة نفكر ، طبعاً ، طول الوقت في سيليا ، بل اننا حين نسمعها لاول مرة فانما نتنبه لنتساءل : اتراها اكلت حالما اخذت ؟ وقد لعب اليوت من قبل على هذا السياق من الافكار او ان شئت فقل على هذه الدوافـع :

سويني : سآخذك بعيداً الى جزيرة تؤكل فيهـا لحوم البشر

دوريس : وانت اذن ستكون آكل اللحم البشري !

سويني : وانت تكونين داعية التبشير .
ستكونين «مبشرتي» الصغيرة التي يبلـغ وزنها سبعة احجار
(٧ × ١٤ = ٩٨ رطلا) سألتهمك . سأكون آكل اللحم
البشري ...

دوريس : بل لا أراك تأكلني !

سويني : بل آكلك !

في يخنة تبشيرية صغيرة لذيذة ، بيضاء صغيرة ، ناعمة صغيرة ،
رقيقة صغيرة ، متحلبة صغيرة ، تماماً صغيرة ، تلك اليخنة .

والدافـع لأكل اللحم البشري حسبما نلقـاه في « حفلة الكوكتيل» لا يزال مناسباً للحب والعبادة المسيحية حسبما هو

في العشاء الرباني وهو في رأي المسيحيين ما ترمز اليه الانحرافات البدائية وما يشبهها . والسكان الوثنيون حين يعبدون القرود ويأكلون البشر يبحثون عن الالاهي في الحيواني مثلما ان الاوروبيين يبحثون عنـــه في الانساني ؛ ومحرماتهم على عكس محرمات المسيحيين ، ولكن بعد حديث جوليا عن القرد الصغير المدلل نحس بصدمة تذكر بما كان يصنعه سويفت ،حين يقول اسكندر بلطف : « القرود الفتية سائغة جداً . طبخت لحمها انا نفسي » (هذا القول من اسكندر يربط شعور الحرام بالاهتمام بالأكل والشرب معـــاً في حلقة ندامى ، وهو الشيء الذي يتخلل الرواية ، فمثلا :كل شخص يحاول ان يطعم ادورد بعد ان تتركه لفينيا ؛ كذلك فان سيليا بعد الانفصال تبدو وكأنها « هالكة جوعاً »). غير ان ادورد لم يلتهم سيليا فقد وجدت طريقة تسلم بهـــا نفسها وتلك الطريق تعني انهـــا اصبحت « يخنته التبشيرية » ويقدم لنا حديث اسكندر ، حين يحيي امامنا دافـع أكل اللحم البشري والخوف منه ، ميداناً من القوة والتوتر يتسامى به الاتحـــاد الروحي مع سيليا ويقرّر مصيره .

أما الأثر المخيّب للأمل في الفصل الأخير ، الذي يحدثه التسجيل الفوتوغرافي حيث يكاد كل شيء يُغفل سوى الخبر وتعليقات السير هنري على مصير سيليا[٦] ـ ذلك الأثر يجعل المرء يدرك الى أي حد يتوقف معنى موتها على تجريبنا وطأته

المفاجئة في نفوس فئة حيوية منهمكة في الحياة . فنحن نتلقى شيئاً شبيهاً لادراكنا وجود شخص ميت يعبر عنه جويس في ختام أقصوصة « الموتى » (وهي عبارة كانت تعجب اليوت كثيراً)[٧] . الا أن جويس يُظهر نورا كونروي وقد حيل بينها وبين الامكانات المدخولة في الحياة الزوجية العادية بقوة ذكراها عن تلك القدرة على الحب التي لم تجد لها سبيلاً للتحقق لأن الفتى الذي كان يمكن أن تحقق قدرتها على حبه مات من أجلها ؛ أما اليوت فيظهر كيف ان سيليا حين ماتت في سبيل الله حققت قدرتها على الحب ، وهـذا التحقق وهب الحرية لأولئك الذين كان يمكن أن يظلوا مقيدين بها . ومن المحرج ان يكون الذين سمعوا نبأ صوتها قد سمعوه وهم « مجتمعون » ففي هذا يقدم اليوت لحظة من الانضواء والاتحاد عجيبة ، تأتي حين يشترك الناس معاً في تجربة الموت ، وبخاصة حين يكون موت شخص نبيل أو ناذر نفسه للعبادة ، موتاً يواجهه المرء من خلال تفانيه في مبدأه . هذا وان استجابة بيتر كولب لهذا مؤثرة على وجه الخصوص ، وذلك لأنها تدل كيف تحرّك هذه اللحظة شخصاً بما يتجاوز نطاق الاهتمام الذاتي . لقد كان يظن أن اهتمامه كله معلق بسيليا، وكان قد رسم اظهارها في أفلام لأنه هو نفسه نجح في الأفلام غير أن حديثه عن حزنه عليها يدور ـ دون أن يدرك ذلك ـ حول خططه التي رسمها ، أي حول نفسه :

كل ذلك غدا لا قيمة له . فان سيليا لم تعد على قيدالحياة.

لفينيا : كلا ليس كله غير ذي قيمة يا بيتر . فانك قد بدأت
لتوّك فحسب أعني أن هذا لا يدنيك الا من النقطة
التي يجب أن تبدأ منها . لقد كنت تقول آنفاً انك
لم تعرف سيليا أبداً . ما أحد منا عرفها فالذي عشت
عليه هو صورة سيليا ،
صورتها التي صنعتها لنفسك ، لكي تلبي حاجاتك . . .

وربما كان ما قلتُهُ يبدو أقلّ خشونة لو جعلتك تفهم
أنني في الواقع كنت أتحدث عن نفسي .

فقد غدا انكار سيليا لذاتها محكاً اذا مسّه كل منهم أراد أن يتجاوز نطاق أنانيته ، أو قل : إن ما سمعوه حول موتها يشكّل « حضرة » بينهم تطلق نفوسهم من عقالها لتعترف بقصورها ؛ واذا قرأنا هذا على ضوءٍ أخلاقيّ وجدنا المشهد كأنه لغة متبجحة في الوعظ . الا أن النظرات الأخلاقيـــة والدينية تنسكب كأنها فيض من تطور درامي ـ فهي تعبر عن علاقات انسانية جديدة تتطور أمـــام أبصارنا وتشتمل علاقات الآخرين مع سيليا :

ادورد : مسئوليتك ليست شيئاً بالقياس الى مسئوليتي يا لفينيا

لفينيا : لست على يقين من ذلك . لو كنت فهمتك
فربما كان بمقدوري أن لا أسيء فهم سيليا .

رايلي : عليكما أن تعيشا بهذه الذكريات وتجعلا منها شيئاً

جديداً. لا تستطيعان تغيير معنى الماضي الا بقبولكما له.

جوليا: أظن الوقت قد حان يا هنري لأقول شيئاً لذا أرجوك ألا تقاطعني ...
كل امرىء يختار . . . .

وحين تكون هذه المحاورات منتزعة من قرائنها لتوحي وكأنها منافسة في القبول وحسن التفاؤل. ولكنها في المقام الأول لم تأت لتضع مسائل أخلاقية وانما لتنقل حركة؛ فهذا مشهد جميل جداً، لا لما يكمن فيه من أفكار وان كان بعض جماله مستمداً من ذلك، وانمـــا بسبب الحركة التي تكاد تبلغ « حالة من الطمأنينة والهدوء والتسوية » ـ ثم ترجع ثانية الى بداية حفلة كوكتيل جديدة تقام حسبما يقام ذلك النوع من الحفلات الا أنها تتميز بعلاقة جديدة تنشأ بين ذلك النوع من اللحظة و « أنواع أخرى من التجربة ممكنة »[٨] .

حين نلتقي بعمل فني جديد نعي أولاً ما فيه من مواد حسبما كنا نراها في قرائن أخرى ولكن ان كان لذلك العمل شكل وله معنى من ذاته تناقص اهتمامنا بالمصدر الذي استمدت منه تلك المواد . وكثير من الناس الذين أحترمُ أحكامهم ما يزالون يحسون بالخيبة تجـــاه المواد في « حفلة الكوكتيل » وخاصة تلك المستمدة من الكوميديا الانجليزية الصالحة للابهاء. فما يمارسه الممثلون من شئون معتمدة قد توحي بأن ما يهم المؤلف من دنيا « وست إند » إنمـــا هو الألق في انعزالية

الطبقة العليا وترفعها . ولكن هذا الترفع ، وان كان عامل تشتيت وتبديد في الأداء وخاصة حين يواجهه المرء أول مرة ، يختفي كثيراً حين « تتطور المتعة أو يتسع نطاقها » كلما أمعن المرء في دراسة المسرحية . وكذلك هو حال الاعتراض الذي يوجهه ناس كثيرون نحو « وضع اليوت لقسيس في بردة طبيب نفسي » . فكلما ازدادت معرفتنا بالمسرحية ، استطاع دور السير هنري أن يتبلور وتتضح هويته وراء ما تسمح به موادّ ذلك الدور . نعم ان اليوت عالج مواد هي موضع اتهام في نظر كثيرين وذلك باستخدامه شخصية الطبيب النفسي وقد كمّلها بألق ِ غرفة الاستقبال ، وسرّ باب المكتب المنغلق والاثارة الناجمة عن التشاور التآمري مع الأصدقاء ، ولكنه طوّر ذلك الدور حتى يستخرج منه الامكانات التي تهم غايته كلها .

وحين نتأمل دور السير هنري مع دور الروحين المصاحبين له وهما جوليا واسكندر ندرك ان « حفلة الكوكتيل » قائمة على التصور الوهمي في جانب منهـــا . فهي مثل مسرحية « العاصفة » إذ تقدم ناساً يتعرضون لأحداث يمارسونها دون أن يعرفوا ذلك لكي تحدث تغييرات روحيــة في أنفسهم . فالسير هنري مثـــل بروسبرو صورة من طبيب ساحر قديم يستطيـع أن يرد الناس أحيــاء ـ يشبه الدكتور بول أو من أشبهه في مسرحيات سنت جورج كما يشبه هرقل في مسرحية

« ألقست » . حقاً ان السير هنري يتجاوز الحدود المرسومة للطبيب ـ كذلك « لم يكن أبداً طبيب كالدكتور بول » ـ هكذا تغنى الحاصدون في مسرحية لوترورث . ولكن ان كانت تصرفاته أحياناً خارجة على حدود مهنته أو كانت بعض خارجة فان نظرته الى نفسه والى كفاياته أشد انسانية واكثر تواضعاً من نظرة كثير من ذوي المهنة الذين تلصق بهم قسراً دور الطبيب :

وحين أقول لمن كان مثلها :
« اسعي الى خلاصك بثبات ومثابرة » لا افهم
أنا نفسي ما أقوله .

وقد أضيف أن هناك أطباء نفسيين يتجاوزون كثيراً حدود الوظيفة ليساعدوا الناس على أساس من الظن والتخمين (كان مرل مور واحداً من هؤلاء) ؛ فدور الطبيب العقلي المخلص يقترب حتماً في بعض وجوهه من دور القسيس . ومع ان رايلي وشركاه يدبرون الاجتماعات فانهم لا يستطيعون أن يغيروا طبيعة مرضاه بأكثر مما يستطيع بروسبرو وآريل تحقيق ذلك في « العاصفة » : ان قاعدة اللعبة تمنح التصور الوهمي مسحة واقعية وتجعلها نوعاً من الاختبار في نطاق الامكانات الانسانية .

وكوميديا التدبير في « حفلة الكوكتيل » تمنح احساساً بأشياء تنفتح ، بشيء يعمل اكثر مما يبدو للنظر ، بحدود

تنهار . ففي الفصل الأول يتجسس المتآمرون على ادورد دون أن يعرف ذلك ـ وهي صورة كوميدية من الرعب الذي يصيب من يراقب وقد تمسرح في « اجتماع شمل العائلة » : « هل تحب ان تحملق فيك أعين من خلال نافذة » كذلك يسأل هاري في هلع . وهنا نحصل على مثل هذه الغيبية المرحة مثل أغنية رايلي عن رايلي الأعور وهي تماثل نظارات جوليا العوراء[٩] أو مثل هذا الحوار :

جوليا : طيب يا أعزائي سأراكم قريباً جداً .

ادوارد : ومتى نراك ؟

جوليا : هل قلت انكم سترونني ؟

اما ما يزعج عزلة إدورد من هاتف وجرس على الباب وهاتف آخر . . .الخ فربما كانت تتجاوز كونها وسائل مسرحية جيدة ، ولكنها تعبر على نحو كوميدي عن عملية انفتاح إدورد بينا كانت كل جبلّته مصوبة نحو المقاومة . ولو كانت الكوميديا من ذلك النوع الهزلي الجافي لاستعمل الطبيب الحقنة غير ان اليوت في تصويره لشخصية السير هنري ، كما قال السيد هايمان : « قد كان بالغ النجاح في خلق جو ما ان لم يكن جو ما لا يقبل التفسير فهو جو الشيء الذي لم يفسر على الأقل ، جو الشاذ على نحو لغزي ، جو ما يفوت الادراك متملصاً على نحو متواضع ، جو الهرقلي الذي هو مديني ومخلص في آن معاً . . . فإن رايلي ينبىء إدورد أنه (اي إدورد) قد بدأ :

سلسلة من حوادث تعز على الانضواء تحت سيطرته ، وتعترف لفينيا (على نحو قد كان يمكن أن تستخدمه ألقست نفسها) قائلة : ومع ذلك فإن أحداً أو شيئاً اضطرني الى المجيء»[١٠].
ان فئة من المبشرين قد كوّنت ذاتها مثل « الحراس » قد تكون مصدر سمّ في الحياة الواقعية وكذلك بروسبرو أيضاً قد يكون مصدر سم في الحياة الواقعية . والعمل الكوميدي الذي يشرف عليه المدبرون في المسرحية يسوّغ وجودهم ، وذلك العمل يقيم تميزات تطلق طاقات لولاه لظلت حبيسة ، طاقات في الاعماق تعد خفية غريبة كذلك فإن اليوت أوجد خصائص كافية من محض الانسانية في جوليا واسكندر وفي السير هنري ، فاذا عزلت هذه الخصائص من أدوارهم فقدوا سماتهم السحرية ؛ ويبلغ السير هنري لحظة – مثل بروسبرو – حيث يجب عليه أن يقول : « سامحوني ضعفي ، فان عقلي الشائخ مضطرب » .

ويكون المنظر الثاني المتقن في عيادة السير هنري ، وهو لا يعتمد ، ولا يستطيع أن يعتمد ، على كون السير هنري سيداً مطلقاً فان مهارته قاصرة على تقديم المساعدة كما صرح بذلك اليوت في إحدى المقابلات [١١] ؛ وبآلية كوميدية كلاسيكية يدفع ادورد ولفينيا بمهارة الى الاصطدام المباشر ويكون ذلك كاللقاء في « يهودي مالطة » حيث يرتب برباس مدير الأراجوز لخطّاب ابنته أن يقتل أحدهم الآخر :

لفينيا : لا أحد يستطيع أن يقول ان زوجي ذو عقل نزيه .

ادورد : وأنا بنزاهة لا أستطيع أن أقول ذلك عنك يا لفينيا .

رايلي : أهنئكما الاثنين على حدة البصر .
أو في موقف آخر :

لفينيا : أنت فاتر القلب يا ادورد .

رايلي : كذلك أنت تقولين يا مسز تشمبرلين
والآن لنتجه نحو الجانب الذي يخصك من المشكلة .

فكل منهما يمزق الدعاوى الكاذبة لدى الآخر ، وسرورنا ونحن نرقبهما ناشىء عن تجربتنا لضعف تلك الدعاوى وقد طيرها الضحك ـ وبعد ذلك يستطيع ادورد ولفينيا أن يبدءا من جديد . وبما أن سياق هذه الأحداث ايجابي ينقل الاحساس الكوميدي بأن الحياة أوسع من الشخصيات فان لقاءهما وتغير قلبيهما يكونان تمهيداً للقاء بسيليا ومفارقة له . فاذا انعكس ما هو متوقع في حال سيليا فذلك لا يثير الضحك في أكثر الأحوال إلا أن بعض ذلك مضحك :

رايلي : أنت تعانين من الشعور بالاثم يا آنسة كوبلستون ؟
هذا شي غير طبيعي .

سيليا : بل يبدو لي شاذاً .

ولكن اللقاء بها ينتمي الى الكوميديا وحتى وان تأثرنا

إلى درجة البكاء بتعبيرها عن ورطتها ، لأنه يمثل موقفها وقد فضحه استئناف رايلي تعريفه له ـ وهناك انتكاس في الحظوظ يمهد الطريق للتحقق :

يجب أن نستكشف ما هو طبيعي لك
قبل أن نستعمل مصطلح « شاذ » .

وليس جديداً على اليوت أن يقلب المجنّ للطب النفسي وذلك بأن يعيد تعريف مـــا هو « طبيعي » ، وتحضر في الذهن قصيدة « اليباب » التي كتبت بعد علاج أزمة عصبية . وقد أوغل مبعداً عن هذا الحدّ في محاضرة ألقاها عام ١٩٥٦ بعنوان « حدود النقد » فاقتبس قول الدوس هكسلي : « ان غاية الطب النفسي في الغرب إعانة الفرد المضطرب على ان « يلائم » نفسه في مجتمع مكون من أفراد أقلّ منه اضطرابا ـ أفراد قد روعي أن يكونوا متلائمين أحدهم والآخر متلائمين والنظم المحلية ؛ ولكن لا أحد يسأل الى أي حد تم التلاؤم بينهم وبين نظام الأشياء الأساسي » وكان على السيد هكسلي أن يقول : « ان غاية معظم الطب النفسي في الغرب » ، لأن كون « الملاءمة » هدفاً كثيراً ما يقوم مقامه مفهومات عديدة من الخلق والمنفعة وبعضها شمولي الطابع حتى ليمكن أن يضمّ تحت جناحه عمل سيليا في كنكانجا . وعلى المرء أن يلحظ ان السير هنري حين يسخر من خواطر ادورد حول « الانهيار العصبي » وما يتوقعه من علاج له ، فان هذا الطبيب النفسي

الذي صوره اليوت لم يقل الا ما يعترف به الكثيرون من أبناء هذه المهنة(١٢) . ورغم ذلك فان عكس التوقعـــات حول الطبيعي ، ذلك العكس الذي يعرضه اليوت في ملاقاة سيليا لا يذهب فاسداً لأن ذلك العكس درامي لا صحفي . أما حديث سيليا عن حيرتها فانه مؤثر جداً :

شيئان لا أستطيع فهمهما
وذلك قد تعده من الأعراض
ولكني عليّ أن أخبرك أولاً
أنني حقاً أميل الى الظن بأن فيّ شيئاً غير سويّ ـ
ذلك أنه لو لم يكن ذلك فيّ فلا بد أن يكون هناك شيء
غير سويّ .
أو على الأقل ، شيء غير الذي كان يبدو قبلاً
في الكون نفسه ـ وهذا أشد إثارة للرعب .
ذلك قد يكون مهولاً .

وكذلك هي أيضاً مؤثرة في وصفها لمــا رجته من علاقتها بادورد وإدراكها :

اننا فحسب استغل أحدنا الآخر
كل من أجل غايته . هذا مرعب . ألا نستطيع ان نحب
شيئاً إلا إن كان من صنع خيالنا
أنحن حقاً لا نُحب ولا نُحَب ؟
إذن فالانسان وحيد ......

وقبيل قليل رأينا إدورد ولفينيا يستكشفان انهما « غير مُحبين وغير محبوبين » ومع ذلك فقد عادا الى الحالة الانسانية. لقد أنشأ اليوت موقفاً دراميا مكـّنه من ان يوجد تمييزات فارقة دون أن يفرضها ، وتجيء تعليقات السير هنري استجابة لحاجة « ممسرحة » تستدعي تلك التعليقات :

الوهم شيء لا بدّ ان نعود منه
وهناك حالات عقلية اخرى نعدّها وهما
ولكن علينا أن نقبلها ثم نمضي عنها الى سواها ...

بل ان انقشاع الوهم نفسه قد يغدو وهما
ان مكثنا في حومته ...

هناك طريقة اخرى ان كانت لديك الشجاعة .
الأولى يمكن وصفها بتعبير مألوف ...
والثانية مجهولة فهي تتطلب إيماناً —
ذلك النوع من الايمان الذي ينبثق من اليأس
أما الوجهة فلا يمكن تحديدها ...

فأي طريق اخترت فرضت عليك واجباتها ...

ولا يقال هذه الطريق أفضل من تلك .
كلتاهما ضروريتان . ومن الضروري أيضاً
أن تختار إحداهما ...

وكلتاهما تتحاشى الدمار النهائي
دمار الوحدة في عالم من الأوهام
دمار الخيال الذي يخلط الذكريات بالرغبات .

ويمثل دور السير هنري في تداخله بدور سيليا عملاً جميلا من البساطة دون إسراف في التبسيط[١٣] . فيتطور المشهد في إيقاع قويّ ذي شقين :

لا يقال هذه الطريق افضل من تلك .
كلتاهما ضروريتان .

وتنساب ابيات سيليا لاهفة صاخبـــة لتلاقي أبياته الحاسمة . ولما أن فصل اليوت بين المرأة الـــتي تحس طريقها والشخص الذي يفكر في طريقه اعطى مجـــالا « لمخطط من العمل الانساني والكلمات الانسانية » غاية في الجمال .

وليس في « حفلة الكوكتيل » او « الكاتب المؤتمن» موضع نسمع فيه صوتاً له لهفة العذاب المشرف على الفوضى، والوطأة التي تسوق نحو « هيرونيمو عاد مجنوناً » – تلـــك التي تمثل الاثارة العميقة في شعر عهد « اليباب » والتي كانت ماثلة في دور البطل في « اجتماع شمل العائلة » ، ساعية نحو سيطرة إبهامية لاإنسانية . وليس في هاتين المسرحيتين الاخيرتين شيء مثل ذلك الترتيب المبكر للمواد ، الترتيب الذي كان يحتوي السوقي والمنفر والشهوي والمنحرف وقد وقع عليه الكاتب في

تنوع الطبقات والنماذج الاجتماعية . اما انتقاص نتاج اليوت الاخير لأنه ليس كنتاجه الأول – كما فعـــل السيد سبنسر براون[١٤] وآخرون متحيزين – فشيء يطرح ظهرياً بما لدى الشاعر من قوة على التطور فائقة :

انك لا تكاد تدرك اثري
بالكد والعرق والخطى الواسعة

وقد جاء في مقالته عن جونسن : « في اكتمال أي اسلوب كما في نضج أي فرد يمكن ان يلحظ المرء ان بعض الطاقات لم تدفع للاثمار إلا بالتخلي عن طاقات اخرى » . لقد كانت الايقاعات في الشعر الذي كتبه اليوت أثناء أول عقدين من حياته بانجلترا تصور حاجة محطمة لا تجد تلبية او نجازا، فلعل تلك الايقاعات كانت تمثل تشابكا وتداخلاً في ايقاعي اللهجتين الانجليزية والأمريكية بل يستطيع المرء في الأقل أن يقول ان اليوت حين وجد طريقه أخيراً ليكتب ما يمثل « الصوت الثالث » ويخلق شخصيات مستقلة تمام الاستقلال كان قد جعل حديثها انجليزياً خالصاً . وفي المسرحيتين الأخيرتين بعض احاديث أحس فيها ان محاكاة وقع الاساليب الانجليزية تبلغ حـــدّ التقليد الساخر إذا قيست بالخلق المكتمل . وهذه الأحاديث عارضة ولا ترد الا في مواقف محدودة . ولكن ليست هناك أدوار تسوقنا في تيار من التعبير المتحمس المنفعل

او الضغط الملح من أجل التعبير كما هي حالنا حين نقرأ مقاطع القصائد . ذلك قصور واقعي فان المسرحيتين تفتقران الى نوع واحد من الحدة كذلك هما تفتقران الى الدهشة والفرحة بالعالم المادي والقوى المادية ، وذلك شيء يتردد في القصائد ، في عبارات من الجمال الغنائي يجعل العذاب الروحي أشد حدة.

غير أن في المسرحيتين الأخيرتين حـــدة من نوع آخر . فالقوة فيهما مستمدّة من المخطط الكلي في تطوّره واحتوائه لادوار الشخصيات العديدة ومسائـــل أخرى أبعد من تلك الأدوار. حقاً ربما كانت المسرحيتان أعظم فنية لو أنهما أدركتا الحياة الطبيعية ادراكاً كاملاً في التعبير عن منطق التضحية[١٥]. ولكن اليوت يدرك حقاً دور الحيـــاة الطبيعية الضروري لتحقيق غرضه – أي « انسانية » أشخاصه . وبما أنه قد وقع في نبرات كل شخصية على انسانية قائمة بذاتها ، عادية الا أنها فذة متفردة بالغة وراء حدود نفسها على خير ما تستطيع ، فانه استطاع أن يصنع مخططات درامية تستخرج « النظام المعقول » في « الواقعية العادية » وليست اللحظات الكبرى ذروات من العاطفة وانما هي مواقف هادئة نجرب فيهـــا « شعوراً لا نراه الا لمحاً بطرف العين ولكننا لا نستطيع أن نعين حيزه ونحققّه تماماً ... شعوراً لا نعيه إلا حين ننعزل عن العمل والحركة انعزالاً مؤقتاً » . ومثل هذه التجربـــة رهيفة بل تكاد تكون سريعة الزوال ، ولكننا نبلغ اليهـــا

بأحداث تجد أسسها في الذوق المعقول ، وفي انقشاع من الوهم لم يحطم قوة اللمح والنكهة الطيبة بعد ، وفي معرفة القلب التي هي دنيوية وسخية في آن معاً. وحين يفهم المرء تلك المخططات الدرامية يراها حافلة بالمعنى متساوقة الاجزاء على نحو فذ — يرى فيها تعبيرات عن الحكمة . وبذا يكون الرهيف في هذه الحال ممتعاً بالقوة .

(١) « زرع أشجار عيد الميلاد » قطعة رقيقة رشيقة حول معنى الشذا الذي بقي في الذاكرة من حفلات عيد الميلاد ، نشرت منفصلة عام ١٩٥٦ .

(٢) الروح الجماعية لدى اليوت في الاخراج قد وصفها إ . مارتن براون في مقابلة أجراها مع بيرك ولكنسن ونشرها في نيويورك تايمز بعنوان « كوميديا شديدة الجدية لاليوت » في السابع من شباط (فبراير) ١٩٥٤، القسم الثاني ، الصفحة الأولى ، العمود السابع . أما قبوله للتعلم من المنتجين فيظهر في حديثه عن تجربته في الفيلم السينمائي من مسرحية « حادثة قتل في الكاتدرائية » ، نيويورك تايمز ٢٣ آذار (مارس) ١٩٥٢ (٥/١٠ : ٣) .

(٣) أعيد طبعها في « ت.س. اليوت : مختارات نقدية » تحرير ليونارد أنجر ، نيويورك ١٩٤٨ ص : ٤١٥ — ٤٤٣ .

(٤) سيواني رفيو : ٥٨ (١٩٥٠) ص : ٦٧١ .

(٥) هذه النقطة جاء بها السيد روبرت هيلمان وطوّرها بنظرات نافذة في الخصائص والعلاقات الانسانية التي صوّرها اليوت ويوربيدس ، وذلك في مقاله : « القست وحفلة الكوكتيل » نشر بمجلة الأدب المقارن العدد : ٥ (١٩٥٣) ص : ١١٠ . وتدل مقالة السيد هيلمان على مبلغ ما يحرزه

المتأمّل من خصب في مسرحية اليوت .

(٦) يبين السيد جروفر سمث الابن عديد العلاقات بين ملاحظ السير هنري وقصة شارل وليمز « هبوط في الجحيم » حيث تظهر الأبيات نفسها من قصيدة شللي « بروميثيوس طليقاً » في الفصل الأول ؛ وقد بين ذلك في كتابه : « شعر ت. س. اليوت ومسرحياته » شيكاغو ١٩٥٦ ص : ٢٢٦ ، ودراسة السيد سمث نعم العون في الكشف عن مصادر جميع وجوه النتاج الابداعي لدى اليوت .

(٧) يتحدث اليوت عن القصة ويقتبس منها في « بحثاً عن آلهة غريبة » نيويورك ، ١٩٣٤ ، ص : ٤٠ .

(٨) يجد السيد هيلمان في مقاله المذكور آنفاً وفي التعليق الخامس أن الفصل الأخير غير درامي وأنه خلو من العنصر التراجيدي . غير أنه يقتبس ملحوظة حاذقة لتلميذ له اسمه السيد ديمتريف جوستف يقول فيها ان المسرحية « كوميديا ذات معالم تراجيدية » (ص : ١١١) .

(٩) لحظ السيد ويمزات « الحماقة العوراء » في مراجعته وختم بقوله : « ربما تجاسرت على أن أقول ان تـــيرسياس عانى انفصالاً بين النصفين المذكر والمؤنث وكلاهما ذو عين واحدة ، ولا تتم لهما الرؤية الكاملة الا باجتماعهما (قد نجد في هذا دعابة ان شئنا ، أو افتناناً أو طابعاً من طوابع اليوت .) » (ص : ٦٧٦) . ويجمع السيد سمث نطاقاً مدهشاً من المتوازيات

يعوله بعضها الى فريزر والى «الدكتور فاوستس» والى مراجعة لاليوت (عام ١٩٢٣) كتبها حول كتاب بسي في المهرجين عند شيكسبير الى غير ذلك (المصدر المذكور سابقاً ص : ٢١٥ – ٢١٦).

(١٠) المصدر نفسه (ص : ١١٥).

(١١) فوستر هيلي : « مقابلة مع ت . س . اليوت » – نيويورك تايمز ، ١٦ نيسان (ابريل) ١٩٥٠ / (٢ / ١ : ٥)

(١٢) تتضح معرفة اليوت بآراء التحليل النفسي في معالجته لهذا الميدان في مجلة « المعيار » Criterion أيام كان رئيساً لتحريرها . فمثلاً وجهت المجلة الانتباه الى عمل الطبيب الفرنسي رولان دالبيز الذي فصل طريقة التحليل النفسي عامداً عن فروض فرويد المتافيزيقية لكي يرى ان الطريقة لا تتعارض والفلسفة الكاثوليكية .

(١٣) تتضمن مراجعة السيد ويمزات حديثاً كبير الأثر عن « اللغة العامدة المنطلقة دون التواء » في المسرحية وعن ايقاعها وهو « شيء متميز فيها » (ص ٦٦٩ – ٦٧١).

(١٤) « آخر ما انتجه اليوت من دراما شعرية » مجلة « تعليقات » Commentary العدد ١٧ نيسان ، (ابريل) ١٩٥٤ ص ٣٦٧ – ٣٧٢ .

(١٥) يرى السيد وليم أروسمث أن يوربيدس حين عالج

الأحداث فوق الطبيعية على نحو طبيعي كان منصفاً في الحالين بينا عجزت كوميديات اليوت لأنها لم تدرك إدراكاً كافياً العلاقات الطبيعية التي شاءت من خلالها ان تنقل العلاقات فوق الطبيعية . (كوميديات ت . س . اليوت في « الكـــوميديا الانجليزية الصالحة للمسرح » تحرير وليم ويمزات ، نيويورك ١٩٥٦) .

فهرس المحتويات

ف . ب (١٤٩)
١٩٦٥

هذا الكتاب

« ... لقد كان شعر اليوت ذا أثر ملموس في الشعر العربي الحديث ، سواء أجاء التأثير مباشراً أم غير مباشر ، فترجمة كتاب في نقد شعره ، كتبه ناقد بصير ، مما يفيدنا كثيراً في تصور خصائص ذلك الشعر الذي سحر به كثير من الشعراء الشبان ، وفي تصور نواحي القصور فيه ، وفي مدى ملاءمته لبيئتنا وحياتنا ونظراتنا وموقفنا من الحضارة والفن الشعري في العالم العربي ».

« من مقدمة المترجم »

كتاب جدير بالقراءة

المكتبة العصرية
صيدا - بيروت

الثمن : ٤٥٠ ق.ل.